
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01062498 9

Henrik Ibsens Dramen.



Andere Schriften desselben Verfassers:

Schopenhauer als Philosoph der Tragödie. 1888.

Grillparzers Kunstphilosophie. 1890.

Gian Vincenzo Gravina als Ästhetiker. (Sonderabdruck aus den Sitzungsberichten der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien.) 1890.

Im Herbst 1892 erschien:

Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. (Leipzig, W. Friedrich. 276 Seiten. 2 Mark.)

Dieses Buch wurde von fast allen grossen deutschen Blättern ausführlich besprochen, bot Anlafs zu Parlamentsdebatten in Österreich und Preufsen, auch wurde die Durchführung mehrerer darin vorgeschlagener Mafsregeln von einigen Regierungen bereits in Angriff genommen.

Henrik Ibsens Dramen.

Sechzehn Vorlesungen

von

Dr. Emil Reich,
Privatdocent für Philosophie an der k. k. Universität Wien.



Dresden und **Leipzig.**
E. Pierson's Verlag.
1894.

Vorrede.

Am 19. März 1891 sprach ich im Wiener „Verein für erweiterte Frauenbildung" zur Geburtstagsfeier des norwegischen Dramatikers über „Ibsen und das Recht der Frau". Schon dieser Vortrag (abgedruckt im Jahresbericht über das III. Vereinsjahr 1890/91) enthält die Grundgedanken des vorliegenden Buches. Fast ein Decennium bereits immer wieder von der modernen norwegischen Litteratur angezogen, war ich von anfänglicher Gefolgschaft Ibsens zu unwilliger Gegnerschaft übergegangen, um mich endlich zu begreifender Erkenntnis durchzuringen, den Schriften über den Dichter aber bis dahin, von zufällig gelesenen Zeitungsaufsätzen abgesehen, völlig fremd geblieben; erst um biographische Daten für jenen Vortrag zu erhalten, sah ich wenige Wochen früher Henrik Jaegers litterarisches Lebensbild „H. Ibsen, 1828—1888" durch. Ich hatte es vorgezogen, in jahrelanger Mühe mir das Verständnis dieser Werke selbst zu erkämpfen, ehe ich daran ging, mich darüber zu unterrichten, wie sich des Poeten Bild in anderen Köpfen wiederspiegelte. Weder Jaegers verdienstvolles Buch, noch L. Passarges 1883 publiziertes Werk über Ibsen, das ich im Juli 1891 las, noch auch die geistvollen und tief eindringenden Skizzen von Georg Brandes (geschrieben 1883 für „Nord und Süd") und Charles Sarolea schienen mir den Stoff zu erschöpfen, obwohl speziell des jungen Belgiers im Sommer 1891 zu Paris (Librairie Nilsson) veröffentlichte hundert Seiten „H. Ibsen, Étude sur sa vie et son œuvre" für Frankreich ungemein viel zur richtigen Würdigung des Dichters beigetragen haben müssen und ihre völlige Nichtbeachtung in Deutschland unverdient war. So wurde es mir zur inneren Notwendigkeit, meine Anschauungen über den Dichter mir selbst und anderen ausführlicher klarzulegen und im Wintersemester 1891/92 behandelte ich dies Thema im Rahmen eines umfassenderen Universitätskollegs über Ästhetik. Die schon für den Herbst 1892 vorbereitete Herausgabe dieser Vorlesungen in Buchform wurde auf das nächste Jahr verschoben, um noch das Erscheinen des inzwischen angekündigten neuesten Schauspiels abzuwarten. Die Beschäftigung mit dem Dichter

dauerte aber fort, indem ich auf mehrfach geäufserte Wünsche im Winter 1892/93, obwohl der erste Versuch eines Kollegs über „soziale Frage und soziale Ethik" mir die erhöhte Verpflichtung auferlegte, meine ganze Arbeitskraft der Darstellung dieses schwierigen Stoffes zu widmen, die Ibsen betreffenden Partien der vorjährigen Vorlesung in einem besonderen Kolleg wiederholte und auch in verschiedenen litterarischen Vereinen einzelne Dramen (z. B. den „Volksfeind" und „Rosmersholm") erörterte. Unterdessen wurden mir noch folgende einschlägige Werke bekannt: 1892 Lou Andreas Salomés mit geistreicher Eigenwilligkeit entworfene Porträts von sechs „Frauen-Gestalten Henrik Ibsens", Ph. Schweitzers „Geschichte der skandinavischen Litteratur", Adolf Strodtmanns „Geistiges Leben in Dänemark", E. H. Schmitt „H. Ibsen als psychologischer Sophist", 1893 erst die beiden durch Ibsens Anwesenheit in Berlin hervorgerufenen Gelegenheitsschriften von Otto Brahm „H. Ibsen, ein Essay" und Leo Berg „H. Ibsen und das Germanentum in der modernen Litteratur", aufserdem natürlich viele Zeitungsartikel, doch glaube ich nicht, dafs diese auf meine nun fixierten Ansichten noch irgend einen erheblichen Einflufs gewinnen konnten.

Das vorliegende Werk schliefst sich inhaltlich genau meinen Universitätsvorlesungen an, obzwar textlich manche Abweichungen nicht zu vermeiden waren, da ja aus blofsen Notizen für die freie Rede erst ein Buch werden sollte.*) Es lag nicht in meiner Absicht, jenen, die über Ibsen gern auch mitsprechen möchten, ohne seine Dramen zu kennen, eine Notbrücke zu bauen, vielmehr wird volle Vertrautheit mit dem Dichter als selbstverständliche Vorbedingung betrachtet. Was ich wollte, war lediglich im Sinne des Pariser Kritikers Anatole France, dessen Gedanken sich manche Schriftsteller aneigneten, ohne ihn als Quelle zu nennen, die Eindrücke wiedergeben, welche Meisterwerke auf mich gemacht hatten. Werke, nicht der Mensch! Ich habe Ibsen zwar wiederholt (in München) gesehen, aber jede Gelegenheit ihn zu sprechen, wie sie 1891 in Wien und in Christiania verlockend nahe lag, absichtlich unbenützt vorübergehen lassen, denn solcher kurzer persönlicher Verkehr kann nicht die Tiefen einer fremden, stolzen Seele erschliefsen, wohl aber das aus den Werken geschöpfte Urteil trüben und die Freiheit der Äufserung beengen; mir wenigstens erscheint das Verfahren, einen Dichter mündlich oder schriftlich auszuholen und dann so arglos Anvertrautes

*) Die auf diesen Blättern angewandte Orthographie ist jene der Druckerei.

zu benutzen um ihn kritisch zu sezieren, eines agent provocateur würdiger als eines Ästhetikers. Ich kenne aus eigener Anschauung alle Orte, wo der Dichter gelebt und gestritten, über ihn selbst weifs ich fast nur, was allgemein zugängliche Berichte an biographischem Material mitteilen. Was über seine äufseren Lebensumstände, so weit dies nötig erschien, eingeschaltet wird, geht meist auf Jaeger, Brandes und Passarge zurück.

Ich gebe hier den Ibsen, wie er mir erscheint, und was ich aus seinen Dramen herausgelesen, gebe es zunächst meinen Wiener Hörern, durch deren rege Teilnahme aufgemuntert, dies Buch entstand, sodann allen, die an dem geistigen Ringen der Zeit Anteil nehmen und sich etwa dafür interessieren sollten, welchen Eindruck von Ibsens Schaffen ein von Irrtümern gewifs ebenfalls nicht freier, aber sicherlich von jeder Rücksicht unabhängiger junger Kämpfer für Zukunftsgedanken empfing. Es schien mir wünschenswert, dafs, nachdem Ibsen bisher nur von Norddeutschen und Skandinaviern der deutschen Leserwelt vorgeführt, häufig genug überdies von rückständigen Gesichtspunkten beurteilt wurde, nun auch eine Stimme aus dem Süden Gehör erbitte und zwar eine Stimme aus jener Generation, die bestimmt ist, im nie rastenden Strom der Entwicklung weit über Ibsen hinauszugelangen. Wesensverwandter mag der Norddeutsche dem Skandinavier sein, sollten deshalb in dem deutschen Österreicher nicht ebenso tiefe, wenngleich anders geartete Stimmungen erwachen können? Diese individuellen Eindrücke werden hier mitgeteilt. Eben melden die Journale einen grofsen, bedeutungsschweren Erfolg jener Ideen der jungen Generation, für welche ich in meiner im letzten Winter unter starkem Blätterrauschen durch den deutschen Zeitungswald gewandelten Schrift „Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen“ eintrat: Gerhart Hauptmanns soziales Drama „Die Weber“ wurde in Paris aufgeführt und errang einen vollen Sieg. Die Litteratur wird jetzt erst wahrhaft international, wo jugendkräftige Worte nicht nach Jahrzehnten, abgelebt und morsch, sondern sogleich, noch vom Frührot frischer, ahnender Jugend umhaucht über alle Grenzen nationaler Besonderheit hinüberdringen und den Enthusiasmus für grofse, gemeinsame Ziele entflammen. Diesem hoffnungsfreudigen, siegesmutigen, neuen Geschlecht, das über die Dekadenzvorliebe der Kraftlosen mit lächelnder Verachtung hinwegschreiten wird, widme ich dies Buch.

31. Mai 1893.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

I.

Jugend und Bergenser Dramen.

(Catilina. — Frau Inger auf Östrot. — Das Fest auf Solhaug.)

Die Kühnheit des Versuches in diesen ernster Wissenschaft geweihten Räumen über die Werke Ibsens, eines noch Lebenden und Schaffenden, zu sprechen, möchte leichtlich Missdeutung und daher Mifsbilligung erfahren. Exakte Behandlung im Sinne neuerer Litterarhistorie ist da gewifs nicht denkbar, wo es fast an allen Hilfsmitteln der methodischen Forschung gebricht, an genauer Kenntnis der Lebensumstände, der Einwirkungen, die sich dem Werdenden aufdrangen, der Entstehungsgeschichte seiner Dramen, und wo sich kaum noch beurteilen läfst, welche Wandlung im Fühlen und Denken der nach ihm kommenden Generation seine Werke hervorriefen. Auch die volle Objektivität mangelt, die, soweit überhaupt erreichbar, nur historische Ferne verleihen kann. Ohne weiteres sei nun eingeräumt, dafs eine gute, über Erlebnisse und Schöpfungen eines hervorragenden Geistes vollen Aufschlufs gewährende Biographie, die uns zeigt, warum dieser Mann gerade solche Bahnen einschlagen mufste und was ihn dabei förderte und hemmte, wie er der wurde, als welchen die Welt ihn kennt, erst wenn er selbst und seine Zeitgenossen bereits der Vergangenheit angehören, wenn alle Dokumente dem Forscher rückhaltlos zur Verfügung gestellt sind, möglich wird. Was heute schon geboten werden könnte, scheint doch blofs persönliches Meinen, subjektives Fürwahrhalten ohne sichere, zweifellose Berechtigung. All dem sei beigestimmt und die schwierige Aufgabe dennoch unternommen. Vielleicht ist das Wagnis trotzdem nicht unnütz, nichts anderes als die rein persönliche Auffassung auszusprechen, jenen Eindruck, welchen Ibsens Dramen auf mich gemacht, jene Ideen, welche sie in mir geweckt, ob sie auch nicht immer genau dem entsprechen sollten, was der Poet selbst mit bewufster Absicht wollte und erstrebte. Um es kurz zusammenzufassen, unsere Absicht soll weniger sein uns über Ibsen zu orientieren, als vielmehr uns an ihm zu orientieren.

Wir leben in einer Zeit des Überganges, in der Altes versinkt, Neues emporsteigt, alles schwankt, nichts sicher erwiesen scheint. Es gährt in den Köpfen, es wogt in den Herzen, eine unklare Unruhe

hat die Welt erfafst. Die bangen Todesschauer des Vergehenden, die dunkeln Ahnungen eines Werdenden durchzittern die Herzen. Eine langvererbte Weltanschauung will sterben gehen, aber vollgültiger Ersatz ist noch nicht gefunden und weil noch keine neue begeisternde Idee von ausreichender Lebenskraft die dahinsiechende abgelöst hat, empfinden wir eine unheimliche Leere rings um uns her und ein tiefwurzelnder horror vacui treibt jeden, den frei gewordenen Raum irgendwie auszufüllen. In Vorlesungen über soziale Frage und soziale Ethik wird dies auf ethischem Gebiet näher darzulegen sein, hier wollen wir die Krankheitsgeschichte des sterbenden Jahrhunderts auf ästhetischem Wege zu ergründen suchen.

Ästhetik ist ja, worauf schon das griechische Wort *αἴσθησις* hindeutet, die Lehre vom Gefühl, die Wissenschaft des Gefühls. Die Kunst das Gefühlsleben längst vergangener Perioden der Menschheitsgeschichte zu ergründen, sich dasselbe aus den Phantasieschöpfungen, die ihren besonderen Beifall oder auch ihr entschiedenes Mifsfallen erregten, zu verdeutlichen und es zu erklären, diese Kunst mufs der moderne Ästhetiker besitzen, soll er seiner Aufgabe gerecht werden. Darum bieten ihm für seine Absichten Anthropologie und Völkerpsychologie, selbst noch sehr junge Wissenschaften, oft eine bessere Stütze als die alte Metaphysik. Aber die Ästhetik will nicht nur den Totengräber spielen, die Wissenschaftlichkeit der Kunstbetrachtung beruht für sie nicht in überlegener, kühler Abwehr gegen das Lebendige, sie erblickt ihre Aufgabe nicht lediglich darin, tote Künstler zu sezieren und je nach dem Leichenbefund in sorgsam rubrizierten Fächern des grofsen, historischen Sammelkastens zur ewigen Ruhe beizusetzen. In Zeiten, wie die unseren, sind die Späher naher Zukunft für die Philosophie der Kunst bedeutungsvoller als die unmittelbar vorher ins Grab gestiegenen Generationen. Es gilt, sich in jene Probleme zu vertiefen, welche die tastende, suchende Kunst der Gegenwart aufwirft, um uns durch die Methode ästhetischer Forschung über die geistige Struktur und das Gefühlsleben der letzten dreifsig Jahre zu unterrichten und vielleicht vorahnende Schlüsse für die nächste Entwicklungsstufe der Menschheit zu ziehen. Die anschaulichste, bedeutsamste Verkörperung der Geisteskämpfe dieser jüngstverflossenen Jahrzehnte tritt uns in Henrik Ibsen entgegen; wir können um so eher wagen an ihm, dem Repräsentanten dieser Übergangszeit, die durchgemachten Wandlungen und das Ziel, welchem die Epoche letzten Endes bewufst oder unbewufst zustrebt, aufzuweisen, als der Dichter bereits in einem Alter steht, wo ein Überbieten des schon Geleisteten, so Bedeutendes er auch noch hervorbringen mag, kaum zu erwarten sein dürfte.

Franz Grillparzer fand das treffende Gleichnis, Dichtungen seien „gelöste Teile“ vom Leben des Poeten; darum führen sie ihr eigenes

Dasein unabhängig von jenem des Erzeugers und, wie die leiblichen Eltern den Charakter ihrer Kinder oft minder richtig beurteilen als Fremde, ebenso gilt dies von den geistigen Eltern. Auch dem Autor stehen die fertigen Werke selbständig, nach Jahren sogar entfremdet gegenüber. Bei dem redlichsten Bemühen sich in frühere Zeiten und Anschauungen zurückzuversetzen, mischen sich doch aus den dazwischen liegenden Epochen stammende Ideenassoziationen störend ein und fälschen das Erinnerungsbild. Darum schon wird der Dichter selbst sehr häufig nicht der beste Ausleger seiner Werke sein, besonders der Dramatiker wird manchmal die Erfahrung machen, dass vorzügliche Schauspieler seine Gestalten in einer Weise vorführen, die ihm selbst das, was er wollte, heller vor Augen bringt als es ihm jetzt, wo die künstlerische Weihe des Schöpfungsdranges längst verrauschte, im Geiste gegenwärtig lebt. Ich glaube meiner Wissenschaft nichts zu vergeben, wenn ich offen erkläre, dass eine in allen Teilen abgerundete, ausgezeichnete Darstellung eines Dramas mehr für das Verständnis desselben leistet als der beste ästhetische Kommentar und einen solchen eigentlich überflüssig erscheinen lässt. Doch wie selten sind solche bis ins Kleinste vollendete Aufführungen, in der Regel mufs es schon als besonderer Glücksfall gelten, auch nur einzelne Rollen tadellos wiedergegeben zu finden. Der Ästhetiker soll diesen wertvollen Dienst, welchen die gröfsten Bühnenkünstler stets nur einem Teile der Dichtung erweisen können, in seiner Art auf den Totaleindruck des Dramas ausdehnen. Wo aber der Schauspieler seine Individualität ganz opfert, um völlig in der nachzuschaffenden Gestalt aufzugehen, kann der Kunstphilosoph seine Eigenart bis zu einem gewissen Grade bewahren; auch er mufs das Kunstwerk nachfühlend in sich reproduzieren, soweit ist die Aufgabe gemeinsam, doch dort, wo der Darsteller nun sich selbst sichtbar für andere in diese Figur zu verwandeln hat, aber den vom Dichter gezogenen Rahmen nicht überschreiten darf, beginnt das kritische Recht des Forschers eventuell auch seine eigene Ansicht gegen jene des Dichters geltend zu machen, das Drama statt es blofs geistig wiederzuspiegeln auch zu beurteilen. Darin aber sind Schauspieler und Ästhetiker eines Sinnes, dafs beide trachten, was verborgen in den Tiefen der Dichtung schlummert, wohin das Senkblei künstlerisch minder begabter Naturen nicht mehr reicht, an das Tageslicht hervorzuholen. Und da zeigt es sich nicht selten gerade bei den gedankenschwersten Poeten, dafs ihre Werke sogar mehr enthielten als sie mit bewufster Absicht darin niederlegten.

Als ich im Herbst 1890 das akademische Lehramt antrat, sprach ich diese Überzeugung aus und betonte, es sei höchst ungerecht der ästhetischen Forschung als Vorwurf anzurechnen, was vielmehr ihren Ruhmestitel bilde, dafs sie aus den Kunstwerken reicheren Inhalt

herauszuholen wisse, als anscheinend sogar nach dem Dafürhalten des Schöpfers darin enthalten. In Paul Bourgets „Sensations d'Italie“ begegnete ich später unter dem Datum Siena den 26. Oktober 1890 sehr ähnlichen Gedanken, so wurde durch ein mir jedenfalls interessantes Zusammentreffen, vielleicht sogar zur selben Stunde der gleichen Idee in Wien und in Siena Worte geliehen. Diese Übereinstimmung mit dem französischen Ästhetiker scheint wichtig genug, um meine Äufserungen hier nochmals wiederzugeben. Natürlich soll damit nicht jener Interpretationskunst des „Legt ihr nicht aus, so legt ihr unter“ Thür und Thor geöffnet werden, welche die absonderlichsten Individualansichten in die fremde Dichtung hineinträgt, derartige Erklärungsversuche richten sich meist selbst durch ihre einleuchtende Unvereinbarkeit mit dem vorliegenden Werke, wohl aber kann der Kunstphilosoph den geistigen Gehalt, die wahre Bedeutsamkeit des Geschaffenen, gerade weil es nicht sein Werk ist, deutlicher begreifen und bewufster aufzeigen, als der Künstler selbst; diesen Sinn hatten jene damals gesprochenen Worte, die hier (auch in der etwas unbeholfenen Form unverändert) folgen: „Es ist oft gesagt worden, Shakespeare hätte dreifsig Jahre am „Hamlet“ arbeiten müssen, wollte er wirklich das alles hineinlegen, was die kunstphilosophische Kritik später herausholte, nun, Goethe hat am „Faust“ sogar sechzig Jahre lang geschrieben, und doch wollte er wohl nicht all das hineinlegen, was auch seine besten Erklärer aus dem Werke herausgeholt haben. Beweist dies aber, dafs jene Gedanken nicht dennoch im „Hamlet“ und im „Faust“ lagen? Keineswegs. Der Dichter schafft eben nicht im kalten Licht des Verstandes, er schafft mit der belebenden Wärme des Gemütes, im schwindelnden Fluge kühner Phantasie. Er fühlt häufig nur, was er will, aber er weifs es nicht, das heifst er vermag nicht, nachdem der Rausch der Begeisterung von ihm gewichen, mit kühlen, klaren Worten anzugeben, was ihm nur halbbewufst oder auch unbewufst vorschwebte. Die poetische Idee bedarf auch gar nicht der Klarheit, um zu wirken, die Dichtkunst wendet sich ja zuvörderst nicht an den Verstand, sondern in erster Linie an das Gemüt und an die Phantasie. Darum bringen Menschen, bei denen der Kopf das Herz mehr dominiert als billig, der Dichtkunst, ja der Kunst überhaupt so wenig Interesse entgegen. Was der Dichter nur gefühlt hat, in dem Werke zu finden und andern deutlich aufzuweisen, das ist die Aufgabe des Kunstphilosophen. Ich wage zu sagen, der Einwand: „Ja, das hat der Dichter sich gar nicht dabei gedacht“, darf den Ästhetiker nicht beirren; es hängt mit der Eigentümlichkeit der künstlerischen Produktion zusammen, dafs sie dann am echtesten ist, wenn sie Gefühltes, nicht Gedachtes enthält. Der Dichter braucht also, während er sein Werk schuf, an gar vieles nicht gedacht zu

haben, was trotzdem darinnen steckt und was der Kunstphilosoph dann daraus hervorholt. Man darf kühn behaupten, jedes Werk eines grofsen Künstlergeistes enthält weit mehr als dieser selbst je ahnte und erst die Jahrhunderte fördern diesen überreichen Schatz langsam ans Licht. Die Idee, welche sich dem Dichter unbewufst aufdrängte, bewufst aufzuweisen, das eben ist die Aufgabe des Ästhetikers und insofern macht er das Kunstwerk erst fertig."

Diesen Sätzen sei nur noch hinzugefügt, dafs im Grunde jeder gefühlsstarke Leser diese Arbeit (denn geistiger Genufs ist stets zugleich die Arbeit der Reproduktion dessen im eigenen Herzen, was den produzierenden Künstler erfüllte und antrieb) selbst vollbringt und die ästhetische nachspürende Deutung ihm nur noch klar zu Gehör bringen kann, was er dunkel im tiefsten Innern empfand. Freilich, nicht jeder, der lesen gelernt hat, versteht deshalb auch zu lesen und für jenes Publikum, wie es der Direktor im Vorspiel zum „Faust" so treffend schildert („halb sind sie kalt, halb sind sie roh") schrieb Ibsen so wenig als Hebbel oder Grillparzer. Nur wer aus dem eigenen Ich etwas beizusteuern vermag, wird zu den Werken dieser Dichter psychologischer Probleme das rechte Verhältnis finden. Die Nebeneinanderstellung dieser drei Namen mag Verwunderung erregen und doch verbindet sie ein gemeinsamer Zug als die drei hervorragendsten Dramatiker der germanischen Völkerfamilie der drei letzten Generationen. Der Sohn des Südens, Franz Grillparzer, ist vielleicht persönlich der anziehendste, gewifs poetisch der bedeutendste unter ihnen, seiner weichen, träumerischen Natur war der stahlharte Dithmarsche, der mit philosophisch-dialektisch durchgebildetem Bewufstsein der Dinge, der Stoffe und der Menschen sich zu bemeistern suchte, antipathisch und auch heute noch werden viele geneigt sein, Otto Ludwig als dem edleren Charakter auch als Dichter den Vorrang einzuräumen, sowie statt Ibsen etwa der als Dramatiker kaum minder grofse Anzengruber einzufügen sein könnte; aber so hoch der wackere Thüringer in unserer Gunst stehen mag, wir müssen doch zugeben, dafs der reichere, geistige Gehalt, das zukunftsdurstigere Streben Friedrich Hebbel zukommt. Von Natur waren Otto Ludwig und Ludwig Anzengruber vermutlich stärkere Dichterbegabungen, es pulste in ihnen mehr dramatisches Blut als bei den kälteren Denkern Hebbel und Ibsen, ja selbst die gerade in den reifsten Mannesjahren materiell so ungleich ungünstigere Lage mag ihr Teil Schuld daran tragen, wenn ihre Leistungen gegenüber den hierin glücklicheren Mitkämpfern zurückblieben, doch die Thatsache läfst sich nicht ableugnen, dafs der geistige Horizont Hebbels und Ibsens von weltumspannenderer Weite war. So bitter der Gedanke stimmt, was etwa Anzengruber erreichbar gewesen, falls ihm, der in seinem 36. Jahr doch schon ungleich Bedeutenderes ge-

leistet, als der erst spät zu künstlerischer Vollreife gelangte Ibsen, gleich diesem das Gemeinwesen, dem er angehörte, einen Dichtergehalt von ausreichender Höhe zugebilligt hätte, um seine Feder, ohne Rücksicht auf des Lebens Notdurft, ungehemmt dem höchsten Streben zu weihen, — wie sein Schaffen heute viel zu früh abgebrochen, nicht abgeschlossen vor uns liegt, darf er zwar (wie in seiner Weise auch Björnson) den Platz gleich nach Ibsen mit Recht beanspruchen, mufs jedoch dem Nordländer den Vorrang lassen; er verhält sich (in allem Unterschied) zu jenem etwa wie Raimund zu Grillparzer. Wir könnten also, um gleich im Beginn den Standpunkt zu fixieren, jene geistige Dreizahl dramatischer Fürsten zu der ebenso altheiligen Siebenzahl erweiternd, Grillparzer und Raimund, Hebbel und Otto Ludwig, Ibsen mit Anzengruber und Björnson als die Heroen nennen, welche den drei vom Sturz Napoleons bis zur Welt-Maifeier des Proletariats verflossenen Vierteljahrhunderten für uns Deutsche die Signatur geben. 1816 schreibt Grillparzer die „Ahnfrau", von der Spätere immer deutlicher erkennen werden, welch bedeutsame Beziehungen sie mit „Maria Magdalena" und den „Gespenstern" verknüpfen, 1840 als Grillparzer für die Öffentlichkeit verstummt, wird Hebbels „Judith" zum ersten Mal aufgeführt und Ende 1863, im selben Moment, wo Hebbel stirbt, erhält Ibsen das Staatsreisestipendium, verläfst wenige Monate nach jenem vorschnellen Ende einer grofsen Laufbahn, für länger als ein Vierteljahrhundert die Heimat und thut damit den Schritt, der ihn aus dem blofs nordischen Dichter der gleichzeitig erscheinenden „Kronprätendenten" in den europäischen Dramatiker verwandeln soll; es ist, als sei „des Geistes Ruf an ihn ergangen" die breite Lücke auszufüllen, welche Hebbels Tod (und das bald darauf folgende Hinscheiden Otto Ludwigs) in der Litteratur zurückgelassen.

Es wäre eine lockende Aufgabe, dies strahlende Siebengestirn in seiner Bedeutung für uns, sowie auch mit Bezug darauf, wie eine Weltleuchte die andere anzieht und abstöfst, näher zu betrachten, es möchte dies gerade für den Wiener eine besonders fesselnde Arbeit werden, denn mit gerechtem Stolz dürfte er sich sagen, dafs drei darunter (Grillparzer, Raimund, Anzengruber) Söhne der alten Kaiserstadt waren, dafs ein vierter, Hebbel, seine Manneszeit bis zu seinem Tode auf unserem Boden durchlebt, dafs Otto Ludwig bei Lebzeiten einzig im Wiener Burgtheater eine bleibende Stätte seiner Schöpfungen fand, und dafs, wenn schon die beiden Norweger unserer Volksart ferner stehen, doch ihre Gemeinde unter uns in freudiger Begeisterung hinter keiner deutschen Stadt zurückbleibt. Völlig frei von jenem an der Seine und an der Spree ebenso üppig als an der Donau wuchernden, engherzigen Lokalpatriotismus, würde sich doch die stärkere (aktive und passive) Theaterbegabung unseres Stammes ergeben, durch die

Wien auch unter ungünstigen äufseren Verhältnissen berufen bleibt, ein entscheidendes Wort in deutschen Bühnenfragen zu sprechen.

Wir haben uns für dies Mal eine andere, zugleich engere und weitere Aufgabe abgesteckt, die Beschäftigung mit jenem Geiste, der weit über die Grenzen der ihm stamm- und sinnverwandten skandinavischen und deutschen Völkerfamilie hinaus in Italien, Frankreich, England, ja in Amerika die Blicke auf sich gelenkt hat. Wir wären dabei scheinbar berechtigt alle früheren, allzu stark auf den nordischen Horizont visierten Werke als für uns gleichgültig aufser Betracht zu lassen, da wir ja keine Biographie Ibsens liefern, sondern die Bedeutung seiner Schöpfungen für unsere Zeit würdigen wollen. Doch der von modernem Geiste erfüllten Kunstphilosophie gelten die unscheinbaren Anfänge einer künstlerischen Kraft als nicht zu vernachlässigen, vielmehr ernster Beachtung wert. Dies mufs sich bewahrheiten, indem wir schon in den Jugenddramen die ersten Spuren jener Werke finden, welche als die eigentlichen Leistungen des Dichters seinen Ruhm begründeten. Es thut Not zu wissen, wo, wie und wann ein schöpferischer Geist seine Anschauungen erwarb und änderte, die Erweiterung seines Gesichtskreises mit zu verfolgen, um ihn recht zu verstehen. Die alte Ästhetik begnügte sich vielfach damit, die Wandlungen des Geschmacks zu verdammen, sie zu erklären ist die Aufgabe der neuen, nur eine Ästhetik auf evolutionistischer Grundlage, die dem Satz huldigt *πάντα ῥεῖ*, vermag die Entwicklung eines Künstlers zu begreifen und darzustellen.

„L'art c'est la nature vue au coin d'un tempérament", dieser Satz Zolas giebt in knappster Fassung die beste neuere Definition der Kunst. Sie ist so wenig eine eigener Individualität entbehrende sklavische Kopie der Natur als eine Flucht aus der Natur zu schattenhaften Idealgebilden ohne sichere Körperlichkeit, sondern die Wiedergabe jenes Eindrucks, welchen die Natur auf den Künstler machte, und je stärker die aufnehmende Subjektivität, je eigenartiger die erwachten Empfindungen sind, um so vollendeter ist das Kunstwerk. Das Leben und die Dinge, unbeirrt durch konventionelle Theorieen, so wiederzugeben wie sie ihm erscheinen, ist das einzige unverbrüchliche Gesetz künstlerischer Wahrheitsliebe, an dem festzuhalten der Idealist wie der Naturalist verbunden sind; ihm hat Ibsen, auf den beide Schlagworte gleich wenig passen, zu allen Zeiten Treue bewahrt.

Um (soweit dies ohne jene wichtigen Hilfsmittel, welche bei einem Lebenden der Forschung selbstverständlich entzogen bleiben, möglich) zu erkennen, wie Ibsen jener idealistische Naturalist und demokratische Aristokrat wurde, als der er in dem Gedächtnis der Menschen noch lange fortzuleben bestimmt ist, bleibt ein etwas ausführlicheres Ein-

gehen auf seine Jugenderlebnisse und seine erste schriftstellerische Periode unerläſslich.

Dänisches, deutsches und schottisches Blut mengt sich mit einigen norwegischen Tropfen in der Familie Ibsen, als ob das Geschick auf die kosmopolitische Rolle hinzuweisen beabsichtigt hätte, welche es dem ältesten Kinde des Kaufmanns Knud Ibsen, dem Abkömmling eines 1720 nach Norwegen gekommenen dänischen Schiffers, bestimmt hatte. Der am 20. März 1828 zu Skien geborene Knabe, der nach seinem als Schiffskapitän ertrunkenen Groſsvater Henrik getauft wurde, darf wohl trotzdem als echter Norweger betrachtet werden, da das Geschlecht bereits durch vier Generationen im Lande ansässig war, ein zu völliger Akklimatisierung hinreichender Zeitraum. Übrigens führt der gröſste Teil der städtischen Patrizierfamilien Norwegens seinen Stammbaum auf dänische oder deutsche Einwanderer zurück, war doch das Land jahrhundertelang eigentlich bloſs eine Provinz Dänemarks und die deutsche Hansa Herrin des Handels. Immerhin wird festzuhalten sein, daſs Ibsen wie Goethe aus dem enggeschlossenen Zirkel der bevorzugten Familien einer Handelsstadt herkam, während Björnson gleich Schiller viel tiefer und unmittelbarer im Volke wurzelt; dies war für ihre Entwickelung und ihren Ideenkreis weit entscheidender als das mehr äuſserliche Moment der Landesangehörigkeit eines Urahnen. Wird der Durchschnitt völlig das, was Umstände und Erziehung aus dem schmiegsamen Material formen, so kann doch auch der seltene Ausnahmsmensch den Erdgeruch der Scholle nie ganz verleugnen, der Gewalt erster Jugendeindrücke nicht unbedingt sich entziehen.

Ibsens Geschlecht zählte in dem kleinen Ort an der Südküste zu den erbangesessenen und tonangebenden, denn auch die Mutter Maria Cornelia war die Tochter eines begüterten Kaufherrn, dessen Name, Altenburg, schon auf die deutsche Abstammung hinweist. Im Charakter scheinen die Eltern wenig Ähnlichkeit besessen zu haben, der Vater reich begabt, witzig, Geselligkeit liebend, die Mutter ernst, opferfreudig, verschlossen, ein Charakterzug von der frommen Groſsmutter her. Das Städtchen besaſs zwar bloſs 3000 Einwohner, doch läſst dort schon die Nähe des Meeres die Verhältnisse nicht zu solcher Kleinlichkeit herabsinken wie im Binnenlande, überseeische Verbindungen verleihen dem Kaufherrn da einen viel weiteren Gesichtskreis als jenen eines wohlhabenden Krämers. Heute stellt sich Skien durch die vielen nach dem letzten groſsen Brande entstandenen Neubauten sogar recht stattlich dar. Leider fiel dieser Feuersbrunst auch das Holzhaus am Markt, Stockmanns Gaard, wo der Dichter geboren worden, zum Opfer, wie auch die Kirche, an welche sich Ibsens erste poetische Eindrücke knüpfen. Es ging die Sage, in der Neujahrsnacht habe sich dem Wächter, als er eben durch die Turmluke Eins rief, ein

schwarzer Pudel mit glutroten Augen gezeigt, der, so schreibt Ibsen an H. Jäger, „stand still und sah ihn nur mit den glühenden Augen an, gar nichts weiter, aber der Wächter stürzte sich durch das Turmloch gerade hinunter auf den Markt", wo man ihn tot auffand. Wie manches Werk des Dichters übt in der Neujahrsnacht, am Wendepunkte zweier Zeiten, vor die Menschen hintretend, blofs dadurch, dafs es existiert, ein Lösung heischendes Rätsel, die Wirkung dieselben wie ein grauenvolles Gebilde der Nacht auf das Tiefste zu entsetzen. Unheimlich drohend, so wie der gespenstige Pudel sehen uns diese Dramen an.

Die erste Jugendzeit im Hause des lebenslustigen, gastfreien Vaters dürfte dennoch überwiegend freundliche Erinnerungen hinterlassen haben, dann aber erfolgte ein plötzlicher Umschwung, von geradezu ausschlaggebender Bedeutung. Als Henrik 8 Jahre zählte, trat eine finanzielle Katastrophe ein. Die Familie geriet in empfindliche Armut, die sie zwang, sich auf einen Bauernhof Vendstöb, unweit von Skien, zurückzuziehen. Solch ein totaler, vermutlich unerwartet eintretender Scenenwechsel mufste auf den Knaben von tiefem Eindruck werden, dieser harte Schlag war wohl das für sein ganzes Leben bestimmende Ereignis. Damals senkte sich jene verbitterte, oft geradezu menschenfeindliche Stimmung in sein Herz, die ihm heiteren, unbekümmerten Lebensgenufs verwehrte, ihn vielmehr rauhe, steile Bahnen nach aufwärts wandeln hiefs, fern von den Menschen, ihr Leben und Treiben oft nur als Fremdling aus der Ferne nach dem malerischen Effekt hin beurteilend, wie etwa in dem zu Neujahr 1860 veröffentlichten bedeutsamen Gedichtcyklus „Auf dem Hochgebirge". Damals durchschaute sein junger Geist zuerst die Lebenslüge, damals lernte der als Patrizier geborene Plebejer die Heuchelei verachten, die sich vor dem Mächtigen beugt, den Gefallenen verhöhnt. Der Trieb nach eigener Geltung seines Wesens, nicht dessen, als was er betrachtet wurde, die Bevorzugung des Seins vor dem trügenden Schein, der unbändige Drang nach Wahrheit wie nach Behauptung der Individualität mufste sich in Folge solcher Erfahrungen früher und heftiger noch als sonst entwickeln.

Links neben dem engen Hausflur von Vendstöb (dessen Bewohner gern eine Esche zeigen, aus deren herabgebogenen, langen Zweigen Knud Ibsen eine Art Laube schuf, im übrigen aber nicht recht begreifen, dafs der Fremde der schönen neuerbauten, nahen Kirche, der das Haus charakteristisch ebenso den Rücken kehrt wie der reifende Henrik dies that, weniger Aufmerksamkeit schenke als den Erinnerungen an des Dichters Knabentage) liegt ein kleiner Raum mit niedriger, schiefer Decke, gegenwärtig als Rumpelkammer des Bauernhofes benützt. Dies war vormals das Asyl des jungen Ibsen, von dem seine

in Skien lebende Schwester, Frau Hedwig Stousland, eine alte Dame mit interessantem, würdigem, fast strengem Gesichtsausdruck, die ich im Juli 1891 dort sprach, berichtet, er sei ein Kind von ungewöhnlichem Ernst gewesen; dort fesselten besonders einige alte Bücher seine Aufmerksamkeit so sehr, dafs er bei der schärfsten Kälte in dem unheizbaren Zimmerchen aushielt. Daneben zeichnete er, schnitt Pappfiguren aus, bemalte sie und mühte sich so eine scenische Aufstellung zu erzielen. Als Henrik 14 Jahre war, kehrte die Familie nach Skien zurück, wo er die Realschule besuchte, schon zwei Jahre später mufste er statt nach seiner Absicht Maler zu werden als Apothekerlehrling nach dem noch kleineren Grimstad wandern, um so bald als möglich selbst sein. Brot zu verdienen.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Stätte seiner Jugend und ihren bedeutsamen Eindrücken. Über der Stadt Skien im Südosten erhebt sich der Bratsbergklev steil und kühn, auf seinem Gipfel trägt er die spärlichen Ruinen der Bratsbergkapelle, des einzigen Überrestes vergangener feudaler Herrlichkeit, die einst dem ganzen Landesteil den Namen Bratsberg-Amt aufzuprägen vermochte. Nun wuchert der Ginster längs der zerfallenden Mauern, breitästige Bäume sind zwischen den noch übrigen mächtigen Quadern aufgeschossen. Es ist ein echtes Poetenplätzchen dort oben, einer jener Orte, wo auch den künstlerisch Unbegabten ein Hauch von Poesie umweht; dazu trägt nebst der malerischen nächsten Umgebung der Ruinen, auch der schöne weite und freie Blick bei, der sich vor der Kapelle öffnet: tief unten die Stadt, der breite Skienselv und die beiden mächtig brausenden Katarakte, in denen er sich dicht bei dem Ort herabstürzt, Klosterfos und Damfos, der Knabe Ibsen erblickte auf der Insel zwischen den Fällen auch noch die seither beseitigten Ruinen des alten Nonnenklosters Gimsö, mäfsige Berge schliefsen waldig den Hintergrund ab. Es war mir dort, als verstände ich Ibsens Schaffen plötzlich klarer und in mir zuckte die Überzeugung auf: da oben mufs er viel geweilt haben. Seine Schwester erzählte mir später in der That, dies wäre sein Lieblingsplatz gewesen, wo er sich oft einsam aufhielt. In beträchtlicher Menge wächst die Königskerze auf einer Wiese unmittelbar neben den Resten der Kapelle und erreicht ungewöhnliche Höhe. Hätten Dichter Wappenschilder, mir deucht die Königskerze vom Bratsbergklev müfste in Ibsens Wappen als Wahrzeichen seiner Geistesart stehen. Wie sie stolz und gerade emporstrebt, mit gelbgoldnen Blüten übersät, sich hoch über das niedrige Volk der anderen Blumen erhebend, mag sie dem jungen Henrik ein nacheifernswertes Vorbild erschienen sein, und so steht er nun mit seinen Dramen strack und aufrecht, alle überragend da: die Königskerze ist sein Symbol.

Dort oben auf die Stadt herabblickend mag er die Kleinlichkeit und Jämmerlichkeit dieser Menschen in heimlichen Zornausbrüchen bereits in jener Weise verurteilt haben, die später in seinen Dramen zu Tage trat. „Die Stützen der Gesellschaft“ und „Der Bund der Jugend“ z. B., welcher schon durch den Namen des Kammerherrn Bratsberg auf Skien hinweist, wurzeln sicherlich in jenen Erinnerungen. Damals ward ihm die Gabe des Schmerzes verliehen, die nach seinen eigenen Worten zum Sänger erhöht, aber auch eine andere für seine Dramen noch charakteristischere Gabe empfing er: die Gabe des Hasses. Ibsen ist kein milder Dichter, seine Arbeiten sind Fufstritte, die er der bürgerlichen Gesellschaft versetzt, er hafst sie, wie der junge Hebbel sie gehafst hat, nur ist sein Hafs um so viel mächtiger, weil er selbst einst den Reihen der Glücklichen angehörte, der Hafs des Deklassierten ist der stärkste. Seine erste dramatische That war ein Werk des Ingrimms und ein anderer Deklassierter der herrschenden Klassen wurde sein Held.

In dem winzigen Städtchen Grimstad, äufserlich in der niederdrückenden Stellung eines Lehrlings, während er sich innerlich den wohlhabenden Philistern mit Recht unendlich überlegen fühlte, schuf Ibsen seinen dramatischen Erstling, ebenso wie Schillers „Räuber“ und Grillparzers „Ahnfrau“ als Protest eines in unwürdige Verhältnisse gebannten grofsen Geistes gegen diese Umgebung. Der werdende Dichter begrüfste die Revolutionen, welche damals Europa erschütterten, mit Begeisterung, er besang die ungarische Insurrektion und gab seinen Gesinnungen den prägnantesten Ausdruck durch die Tragödie „Catilina“. Die erste Auflage des im Winter 1848/9 begonnenen Stückes erschien 1850 pseudonym in Christiania und verschwand bald darauf in dem Laden eines Kleinkaufmanns, der sie von dem durch bitterste Nahrungssorgen gequälten Verfasser als Packpapier erwarb, nachdem kaum 30 Exemplare Käufer gefunden. Dem Dichter blieb diese Jugendarbeit wert und 25 Jahre später in der Vorrede zu einer überarbeiteten zweiten Auflage berichtet er, dass „der Gegensatz zwischen Kraft und Verlangen, zwischen Wille und Möglichkeit, der Menschheit und des Individuums, Tragödie und Komödie zugleich hier bereits in nebelhaften Andeutungen vorkommt“. Auch seine beiden typischen Frauencharaktere finden wir da schon; es geht eine gerade Linie von der wild und grofs gezeichneten Vestalin Furia bis zu Hedda Gabler und Hilde Wangel wie von der unbedingt sich hingebenden, alles opfernden Gattin Catilinas Aurelia bis zu Thea Elvsted.

Inzwischen war es Ibsen endlich geglückt, seinem Kerker in Grimstad zu entrinnen, und gleichzeitig mit Björnson bereitete er sich in Heltbergs „Studentenfabrik“ zu Christiania für die Hochschule vor. Am 26. September 1850 wurde dort sein zweites Stück, der sich stark

an Oehlenschläger anlehnende Einakter „Kjämpehöjen“ (der Hünenhügel) aufgeführt. Mehr Bedeutung als dies sentimentale Schauspiel von dem Wiking Gandalf, der auszieht des Vaters Tod zu rächen, den vermeintlich Gestorbenen als Einsiedler wieder findet und seine Retterin Blanca heirathet, hat es für uns, dass Ibsen damals, durch Bekannte dazu hingeleitet, für das erste Arbeiterblatt Norwegens Artikel lieferte; aber das Blatt wurde unterdrückt, seine Redakteure wanderten in den Kerker und der junge Dichter musste froh sein mit heiler Haut davonzukommen. Um die für Norwegen zu jener Zeit unwichtige soziale Frage bekümmerte er sich dann lange nicht. Die vielfach niedrigen Motive der Berufspolitiker verspottete er hingegen schon damals in der Satire „Norma“. Aus dem Jahre 1851 stammt auch sein Gedicht „Der Bergmann“; der Poet trachtet bereits in jener Zeit nur nach einem, nach Wahrheit, nach Lösung unlösbarer Lebensrätsel:

„Brich den Weg mir, schwerer Hammer,
Zur geheimen Herzenskammer.“

Seine Dichtung blieb stets ein mühevollstes Vordringen zu den heimlichsten Verstecken des Menschenherzens. Er ist ein Bergmann, der sich tief hineinarbeitet ins Gebirg und aller Hemmnisse spottet, bis ihm der Erzgang entgegenglänzt, bis er das Geheimste enthüllen darf, doch auch darin ist er der Bergmann unter den Dichtern, dafs man seinen Figuren oft anmerkt, wie er sie nicht von innen heraus intuitiv erfafste, sondern von aufsen mühselig in sie hineindrang. Es giebt in diesen Bergwerken Stollen, die auch der Erschliefser nicht völlig ergründete, darum umflicht Ibsens Figuren ein seltsames Dunkel, worin die Sagenbildung üppig gedeiht.

Im November 1851 wurde der junge Schriftsteller als Theaterdichter an die neubegründete Bühne in Bergen berufen und im folgenden Jahre nach einer Studienreise nach Kopenhagen und Dresden zum Theaterinstruktor ernannt; in dieser Stellung blieb er bis 1857. Dadurch gewann zweifellos seine im „Catilina“ noch mangelhafte Bühnentechnik beträchtlich; trotzdem erscheint mir jene Zeit als die unfruchtbarste seines Lebens, im Vergleich zu den himmelstürmenden Jugendidealen sogar als Rückschritt, zum mindesten ist nichts von geistiger Fortentwicklung zu bemerken. Er kam nach Bergen als glühender Norwegisch-Nationaler, der im litterarischen Kampf dieser Jahre, wo jene, die mit Dänemark und der Weltlitteratur Fühlung behalten wollten, unter Welhavens Fahne fochten, mit den Nurnationalen, zu denen alle seine Freunde, auch Björnson, gehörten, das Andenken Henrik Wergelands zum Parteibanner wählte, und verharrte dort bei dieser Richtung, während er späterhin in Christiania sich soweit mäfsigte,

dafs er mit Welhaven in persönlichen Verkehr trat. War schon Christiania, die Hauptstadt, damals ein Ort von kaum 40,000 Seelen, so bildete es doch (durch die Universität, das Parlament, das Theater) den geistigen wie den politischen Mittelpunkt des Landes; viel kläglicher stand es in Bergen, dessen Bevölkerung zwar regsam, das aber einzig als Handelsplatz mitzählte. Ibsen im Bergen von 1852 bedeutet soviel als Pegasus im Joch. Das Theater sollte ja erst durch seine Thätigkeit geschaffen werden und sonst fehlte es sicherlich an künstlerischen Anregungen, wie sie lebhafter Verkehr Mitstrebender bietet. So lieferte Ibsen dort mit dem Fleifs eines ehrsamen Patrioten und Dramaturgen gewissenhaft Jahr um Jahr sein Stück zum bestellten Termin, aber diesen Leistungen ist nicht viel Wert beizumessen. Bergen gilt als Seehafen, jedoch vom Meere sieht man dort nichts, denn eine lange, eintönige Hügelkette von „Schären", vorgelagerten Inseln, schliefst den Hafen gegen die offene See so vollständig ab, dafs in dieser stillen Bucht kaum etwas von der Majestät und Mächtigkeit der empörten Salzflut zu merken wäre. Es ist als ob in dieser Atmosphäre eine gleiche Schärenkette auch den Geist des Dichters von der Berührung mit den mächtigen Strömungen des Jahrhunderts abgesperrt, ihn entfernt gehalten hätte von allem, was ihm frische Nahrung zuzuführen vermochte: wie dem Hafen von Bergen die grandiose Folie des offenen Meeres, so fehlt den Bergenser Dramen Ibsens der gewaltige Hintergrund grofser Ideen, der gerade ihn sonst so sehr auszeichnet.

Den 2. Januar 1853 ging das ziemlich harmlose Schauspiel „Johannisnacht" ohne Erfolg in Szene; es erschien überhaupt nie im Druck. Derselbe Tag brachte 1854 den für Bergen neubearbeiteten „Hünenhügel". Viel wichtiger schon ist die am 2. Januar 1855 gegebene Tragödie „Frau Inger auf Östrot", die aber trotz mancher Vorzüge nichtnordische Leser doch peinlich berühren dürfte. Man erweist dem Dichter keinen Dienst durch die Verbreitung dieses im Wesentlichsten mifsglückten Werkes. Vortrefflich wird ja die das Ganze durchziehende trübe Stimmung festgehalten, dicke, atembeklemmende Luft durchweht das Stück, allein die Mifsverständnisse mit tragischem Ausgang häufen sich darin in einem nur der Posse gestatteten Mafse. Wenn die Handelnden auf der Bühne sich fortwährend mifsverstehen, so kann das eine recht gute Verwechslungskomödie geben, wie der „Bund der Jugend", eine Verwechslungstragödie aber in dieser Ausdehnung scheint durchaus unzulässig. Freilich rechnet Aristoteles es zu den tragischsten Situationen, wenn eine Mutter ihren Sohn morde oder morden lasse (wie eben Frau Inger), weil sie ihn nicht kennt, wohl gar glaubt, dieser ihr Unbekannte bedrohe das Leben des Sohnes, doch bleibt es in den griechischen

Dramen (auch davon abgesehen, dafs, mit Ausnahme der Bakchen, die rechtzeitige Erkennung die That verhindert) bei dieser einen Irrung, indefs die ganze Handlung in der „Herrin von Östrot“ auf einem wahren Rattenkönig, noch dazu teilweise recht schwach motivierter Mifsverständnisse beruht. Eine sehr charakteristische Eigenart des Dichters drängt sich bereits vor. Er stellt uns Personen gegenüber, deren gegenseitiges Verhältnis lange im Unklaren bleibt, spät und zögernd erfolgt die Entwirrung der Fäden, es dauert bis zum vierten Akt, ehe die Verdeutlichung eintritt. Ibsen giebt uns hier schon Rätsel auf, weiht erst so spät in den Zusammenhang der Dinge ein, dass es oft zu spät wird. Darauf beruht das Kalte und Unheimliche seiner Werke zum guten Teil, denn wir vermögen nicht mit komplizierten Charakteren, deren Beweggründe wir nicht kennen, deren Thun daher unbegriffen vorüberzieht, lebhaft mitzuempfinden. Es ist da, als ob wir in einem Bahnkoupé mit lauter uns fremden, einander jedoch bekannten Leuten zusammenfahren, die ihre Privatangelegenheiten verhandeln; bei längerer Reisedauer gewinnen wir allmählich, obwohl manches unklar bleibt, ziemlich deutlichen Einblick in die Beziehungen der Sprechenden unter sich; für das Drama ist dies kaum die glücklichste Art der Einführung. In „Frau Inger“ waltet die Spannung der französischen Dramen der Porte St. Martin aus der Zeit der Romantiker, auch Anklänge an die Schicksalstragödie tauchen auf, allein diese Ähnlichkeit wäre abzuweisen, denn genau erwogen, erntet die Herrin von Östrot doch stets die Frucht ihrer Thaten. Das wahre Problem der Tragödie ist vielmehr jenem des „Hamlet“ aufs engste wahlverwandt: eine grofse That auf eine Seele gelegt, die ihr nicht gewachsen ist. Frau Inger bringt es, wie der Dänenprinz, trotz aller überlegenen Klugheit vor lauter Abwägen des Für und Wider nicht zum Handeln, sie ist ein weiblicher Hamlet, und begeht deshalb bei aller Geisteskraft, von der wir übrigens mehr hören als sehen, eine Thorheit um die andere. „Wehe dem, der eine grofse That zu vollbringen hat“ stöhnt sie auf und dann wieder klagt sie: „Hat Gott der Herr ein Recht hierzu? Mich als Weib zu gestalten und dann eine Mannesthat auf meine Schultern zu bürden.“ Der spätere Vorkämpfer der Frauenemanzipation stand damals noch durchaus im Lager der alten Schule. Die tieftragische Idee, wie eine Mutter, die ihrem Sohn alles opfert, die Töchter aus ihrer liebeleeren Ehe so gut als die Freiheit ihres Volkes, da sie schliefslich um ihn zu retten vor dem Morde nicht zurückschreckt, eben den töten läfst, für welchen sie alles dahingab, flöfst Respekt vor dem jungen Dichter ein, aber seine noch ungewandte Kraft weifs den Stoff technisch nicht zu bewältigen. Die hier gewonnenen Einblicke in Ibsens Kompositionsart werden sich uns fernerhin noch fruchtbar erweisen. Sehr charakte-

ristisch ist auch die frühe Vorliebe des Poeten für finstere, unheimliche Nachtstücke. Er fühlt, die Natur selber habe ihn zur Betrachtung ihrer düsteren Seite gewählt, schon als Jüngling singt er:

„Ja vollbring' ich einmal etwas Grofses
Ist's gewiss eine That der Nacht."

Aber gleichsam als hätte er sich von den Greueln der blutigen Tragödie erholen wollen, schuf er zunächst sein hellstes, sonnigstes Werk: „Das Fest auf Solhaug", wozu ihn immerhin die Liebe zu der Pastorstochter Susanne Thoresen, die bald danach (18. Juni 1858) sein Weib ward, begeistert haben mag. Dies Schauspiel hatte am 2. Januar 1856 solchen Erfolg, dafs die leicht beweglichen Bergenser dem Autor nach der Aufführung ein Ständchen brachten. Als es im November 1891 im Wiener Burgtheater gegeben wurde, mutete dieser Spätling der Romantik die Hörer allerdings fremdartig an, ohne doch trotz der geänderten Zeitströmung zu mifsfallen. Es ist ein liebenswürdiges Stück von feinem Reiz, wenn auch nicht von grofser Originalität. Den Mann, welcher die ältere Schwester verführte, dann die jüngere lieb gewann, stellte Ibsen schon im „Catilina" hin und Nils Lykke in der „Herrin von Östrot" ist der Geliebte Elinens wie er der Lucias war; so brauchte Ibsen nicht erst das Drama des Dänen Henrik Hertz „Svend Dyrings Hus" zu benützen, um zu jener anderen Variation des Problems zu gelangen, die sich in dem Verhältnis des Sängers Gudmund Alfson zu den Schwestern Margit und Signe zeigt. Er zog fort mit der Liebe zu Margit im Herzen und entscheidet sich nach 7 Jahren heimkehrend, von beiden begehrt, gleich den Helden in Karl Gutzkows Schauspiel „Ein weifses Blatt" und in Arthur Fitgers Tragödie „Die Hexe", nicht für die kluge, kräftige, dämonische Margit, sondern für die zarte, liebevolle Signe. Bei Ibsen freilich brach Margit das dem Scheidenden gegebene Versprechen „zusammenzuhalten mit treuem Gemüt", und wurde, da sie sich von Gudmund vergessen glaubt, des reichen Bengt Hausfrau. Margit ist das Vorbild jener Ibsenschen Frauen, die sich ohne Liebe werben liefsen, um erst in der Ehe entsetzt verstehen zu lernen, was sie gethan. Frau Alving in den „Gespenstern", Ellida in der „Frau vom Meere", Hedda Gabler: jeder dieser drei so grundverschiedenen Charaktere erscheint in Frau Margit bereits vorgebildet, am schärfsten tritt ihre Ähnlichkeit mit der wilden Hedda hervor, bei welcher der selbst bitterer gewordene Dichter die unsympathischen Züge freilich nachdrücklicher herausmeifselte als in dieser Zeit seines jungen Liebesglücks. Zu betonen ist jedenfalls, wie Ibsen schon 1855 seine Dramen zu eindringlichen Plaidoyers gegen die sogenannten „Vernunftheiraten" zuspitzt, wobei das „Fest auf Solhaug" gegen „Frau Inger" noch an sinnenfälliger

Beweiskraft gewinnt, da bei Signe und Gudmund das selige Aufblühen inniger Liebe entzückt. Allerdings, nicht die Fährlichkeiten, mit denen die tiefe Neigung der beiden ringen mufs, giebt dem Stück Interesse, sondern die vortreffliche Charakterzeichnung Margits. Neben ihr erscheint das etwas konventionell geratene Liebespaar von blasser Farbe; die individuelle Bestimmtheit dieser Figur nimmt uns gefangen. Es ist bezeichnend für des Poeten Veranlagung, wie selbst hier, wo er die freudige, heitere Seite des Lebens siegen läfst, die düstere Gestalt des Weibes, das um ein verlorenes Leben trauert, fast gegen den Willen des Dichters in den Vordergrund rückt, mit dieser Rolle steht und fällt das Stück.

Seit drei Jahren waltet Margit als Bengts freudloses Weib. Ihm ist sie das stolzeste Prunkstück in seinem Schatz; weil alle mich um dich beneiden, „just darum", meint er, „kann ich dich so gut leiden". Er kaufte sie sich, um mit einem Besitztum zu prahlen, wie es nur der reiche Bengt würdig bezahlen konnte; ergrimmen andere darüber, dann ist ihm erst recht wohl. Keine Frau, der es nicht genügt, als seltene Sache Hochschätzung zu finden, die als Person, als Mensch geschätzt und geliebt zu sein beansprucht, vermöchte diesen Gatten ohne Widerwillen zu ertragen. Bengt ist zudem bedeutend älter als Margit, was er dadurch zu verbergen sucht, dafs er ihrer Leitung in allen Dingen folgt, ein Kunstgriff, durch welchen dem Jüngeren die Rolle des Älteren aufgedrängt wird, während der Ältere durch seine Unterwürfigkeit fast als der Jüngere erscheint. Hier kann auch dies nichts helfen, da Margit den Gemahl thatsächlich an Klugheit weit überragt, also kein Geschenk empfängt, sondern nur was ihr gebührt.

Mit einem der Griffe, welche den werdenden Meister zeigen, lässt Ibsen das Stück, an dem Tage spielen, wo sich Margits Hochzeit zum drittenmale jährt. Da mufs sie gedenken, wie es ward und wie es hätte werden können. Ihren Gemahl nur zu sehen, prefst ihr Herz zusammen:

„Wenn er mich rührte, mir nahe kam,
Wähnt' ich zu vergeh'n in verzweifelnder Qual."

Vergessen dieses täglich erneuten Jammers suchend singt sie, ein Lied Gudmunds. Und sie durchzuckt's, wie sehr es auf ihre Lage passe. Wie Klein-Kirsten dem Bergkönig folgte, der ihr den silbernen Gürtel umlegte und güldne Ringe spendete, so that auch sie:

„Das Thal hat Vögel und Blumenpracht
Im Berg ist Gold und ewige Nacht."

Einst lockte es sie aus der Dürftigkeit zu dem schimmernden Glanze des Überflusses magnetisch hin, nun besitzt sie das Erstrebte, aber ihr Herz hungert:

„Weh mir, ich selbst bin in Bergkönigs Haus;
Und keiner, keiner erlöst mich daraus."

Da tritt Gudmund vor sie hin und sie hofft von neuem, er, den sie nie wiederzusehen glaubte, erscheint ihr wie ein auferstandener Toter, weshalb sollte es nicht auch ihr gelingen ihre Gruft zu sprengen, mit ihm, zwei Neuerweckte, endlich Vereinte ein Leben voll jubelnder Freiheitslust zu gewinnen? Ein rührend zarter Zug ist es (und Ibsen erinnert da an Hebbel, diesen rauhen Dichtern stehen auch ergreifend schlichte Stimmungserreger zu Gebote), wenn Margit, ihre veränderte Gemütslage in die Aufsenwelt hinausverlegend, spricht: „Wie mild dieser Sommertag ist! Es ist so hell hier innen. So lieblich schien die Sonne nicht seit drei Jahren.“ Um so erschütternder wirkt dann das Trügen dieses letzten Hoffnungsstrahls; Gudmund erwählt das Kind Signe und die Verlassene, unabänderlich ihrem trostlosen Geschick Preisgegebene schreit verzweifelnd auf:

„Der Berg ist verschlossen, kein Ausgang rings umher,
Die Sterne sind erloschen, die Sonne scheint nicht mehr.“

Ihr ist's wie einem Blinden, dem für kurze Frist das Licht zurückgegeben war und der die alte Nacht nun noch weit bitterer fühlt. Während sie mit solcher entsetzlichen Gemütserregung kämpft, naht ihr halbtrunken der verhafste Mann, an den eigene Schuld sie unlösbar festschmiedete.

Diese Scene gehört, trotz einigen Unebenheiten, zu denen, die nur grofse Dichter schaffen. Wie Margit durch den weinfröhlichen Schwachkopf all das nahegerückt wird, was ihr Grauen einflöfst, wie gerade er es ausspricht, Gudmund hätte sie zum Weibe begehrt, wäre sie frei, wie Margits Hand dabei mit dem schrecklichsten Entschlusse ringend sich um das Giftfläschchen zusammenkrampft, wie er sie mit dem Bilde der Zukunft martert, bis sie die Phiole über seinem Becher leert, und nun, als er danach greift, ihr doch der Mut versagt: „Trink nicht mehr heut' Nacht!“ und er, selbstgefällig lächelnd: „Ei wartest du vielleicht auf mich?“ er blinzelt ihr zu: „Geh nur, bald komm' ich nach“, wie sie jetzt das Gefühl der Schmach überwältigt und sie ihm nun erst entschlossen zuruft: „Dein Becher ist gefüllt. Dort steht er“: das ist mit der Gewalt des echten Tragikers geschaut und begründet, wie ein Weib halb gezwungen des Äufsersten mit äufsersten Mitteln sich erwehrt.

Doch damals zog Ibsen noch nicht die letzten Konsequenzen, Bengt fällt im Kampf gegen einen unwillkommenen Freier Signes, Margit sühnt den Bund der Liebenden segnend und selbst den Nonnenschleier wählend ihre Gedankenschuld. Vorher freilich wird nochmals störend, wie in der Burg von Östrot, mit einem tragischen Mifsverständnis gespielt, indem der todbringende Becher dem ahnungslosen jungen Paar entgegenblinkt. In engem Zusammenhang mit der Idee

des Stückes bleibt hingegen die hineinverwebte Geschichte der Königin, die mit Gudmunds Feind, dem Reichskanzler, ihrer Pflicht vergafs; die Herz und Sinn vergiftenden Folgen der Ehe ohne Liebe treten so neuerdings ans Licht. Im „Fest auf Solhaug“ feiert Ibsen die Neigungsehe als die einzig echte. Das Stück mutet reizvoll an, wie eine nordische Sommernacht, in der die Schatten das siegende Licht doch nie gänzlich zu verdunkeln vermögen.

Für Bergen schrieb Ibsen nur noch ein schwächeres Stück „Olaf Lilienkranz“, dann führte ihn eine glückliche Fügung im Sommer 1857 nach Christiania zurück.

II.

(Nordische Heerfahrt. — Komödie der Liebe.)

Die Bergenser Jahre Ibsens bedeuten eine Zwischenstation, einen Seitenweg seiner geistigen Entwickelung. Er wagt es noch nicht aus sich herauszugehen, um gerade dadurch er selbst zu werden. Er liefs seinen noch leicht gefügten Dichterkahn von der Zeitströmung an die Insel der Romantik tragen und verträumte Jahre auf dem lockenden Zaubereiland. Dann schüttelt er mit einem mächtigen Ruck die Bande ab, mit denen die Fee der Insel ihn umspann, er stürzt sich wieder hinaus auf den Strom, nicht mehr um sich halb unbewufst von diesem dahintreiben zu lassen, sondern um mit ihm, sich selbst Ziel und Richtung vorschreibend, zu ringen und endlich neuen, noch unentdeckten Strand zu betreten. Fast zwei Jahrzehnte währte dieser Kampf mit den vaterländischen Strömungen und erst nahe den Fünfzig landet Ibsen in der zunächst von ihm selbst kaum geahnten anderen, gröfseren Welt.

Das Problem der Ehe, in „Frau Inger“ auftauchend als leise mitklingender Ton, gewinnt im „Fest auf Solhaug“ zuerst Gestalt; dies Thema wird nun in der „Nordischen Heerfahrt“ und der „Komödie der Liebe“ mit steigender Kraft behandelt. Wie entsteht eine echte Ehe? Was ist die Ehe und was soll sie sein? Das sind die Fragen, von denen Ibsen nicht wieder loskam. Sein zweiter Aufenthalt in Christiania, äufserlich eine Fortsetzung der bisherigen Lebensweise, da er weitere fünf Jahre Theaterleiter blieb, bringt innerlich eine wichtige Wandlung Wir dürfen diese Zeit als das Stadium des beginnenden Zweifels bezeichnen, des Zweifels an den Idealen seiner Umgebung, auch wo er sie, wie in Betreff des Weibes, selber noch zu teilen geneigt war. Er geht darauf aus sich selbst zu finden, doch bleibt noch ein weiter Weg bis zur Verkörperung anderer Ziele in „Nora“ und in „Rosmersholm“. Etwas zwiespältiges, in sich Unsicheres ist deshalb den beiden nächsten Werken gemein, ein pessimistischer Ton des Widerwillens, weil das Alte nicht mehr befriedigt, und ein trotziges Suchen neuer Bahnen nach Form und Inhalt, weil alles sich erneuen mufs von Grund aus.

Zur selben Zeit, wo Hebbel seine Umschöpfung des gröfsten deutschen Volksepos in eine dramatisch machtvolle Trilogie vollendete, reizte auch den Nordländer derselbe Stoff und so verschieden die Art der Durchbildung bei beiden geriet, am Schlufs begegnen sie sich in demselben Grundgedanken, der Überwindung des Heidentums durch das Christentum, der alten, selbstherrlichen Weltanschauung durch eine neue des pflichtvollen Dienens. „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich“ nimmt Dietrich von Bern die Herrschaft auf sich und im Sinne derselben Lehren prefst Sigurd der Wiking sein überschwellend Herz in die Schranken der Pflicht zurück. Nicht aus unserem mittelalterlichen Nibelungenlied schöpft freilich Ibsen. Er wählte Form und Sprache der altnordischen Sagas für sein Werk, wie und weil er ihnen den Stoff entnommen; neben Elemente der Wölsunga-Sage flossen solche der Laxdöla-Sage, ja einzelne der Egils- und der Njals-Sage in seiner Phantasie zusammen und das neue, aus diesen Bestandteilen selbstthätig gebildete Ganze ist eben so sehr sein geistiges Eigentum als „Hamlet“ oder „Macbeth“ Shakespeare eignen. Der Edda entstammt das so vielfach variierte Thema vom schwachen Gunther, dem Siegfried der Starke zu dem stolzen Weibe verhalf, und wie dann aus dem Streit der Frauen dem lichten Recken der Untergang erwuchs. Ibsen nahm zum Hauptmotiv die eigentümliche Wendung der Laxdöla-Saga, wo Gudrun spricht: „Ihm war ich am grimmsten, den ich am heifsesten liebte.“ Mit kühnem Griff übertrug er die halbmythischen Vorgänge in das 10. Jahrhundert, dies durfte er ohne das eigentlich Wesentliche, den Stimmungsgehalt, den eigenartigen Dunstkreis der Empfindungen zu zerstören, in dem auch seine Figuren wie die aus den Sagen atmen. Darum fühlen wir hier die Ereignisse uns wahrhaft menschlich näher gerückt über die Distanz der Jahrhunderte hin, während plumpe Versuche aus neuester Zeit, wenn sie die Nibelungen auf die Getreidebörse versetzen, indem sie uns die Ereignisse zeitlich dicht heranbringen, zugleich innerlich eine meilenferne Distanz schaffen. Ibsen traf den dunkeln, schweren Ton, auf den diese Vorgänge gestimmt sind, vorzüglich auch in der Sprache durch mit glücklichstem Gelingen alten Mustern nachgebildete, energische, rauhe Redeform. In ihrer herben Kürze, wie Schwertschlag klingend, trägt diese Ausdrucksweise ungemein dazu bei, die trotzigen, schroffen Charaktere zu verdeutlichen; ein Hauch von frischer Salzluft am Meergestade weht durch diese Sprache, aus ihr spricht gesunde, selbstbewufste Kraft. Solche markige Prosa spitzt das Wort zu und schärft es, indes der Jambus da zu unzeitiger Breite und Fülle verleitet, wo mehr doch minder ist.

Hjördis steht im Mittelpunkt der Dichtung; Frau Margit war nur eine Vorstudie zu diesem walkürenhaften Charakter. Und hier

schon zeigt sich wie weise der Dichter that, als er die Göttergestalten vermenschlichte; denkt man sich Hjördis wirklich in eine Walküre zurückverwandelt, dann müfste sie unser Mitgefühl und Mitempfinden zum gröfseren Teil einbüfsen. Gunnars freudloses Weib duldet am härtesten für geringe Schuld, da blieb ein Rückklang der von Ibsen schon begonnenen, dann wieder aufgegebenen Ausführung des Stoffes als Schicksalstragödie. Auch sonst erhielten sich manche Reste hiervon, so waren vermutlich die letzten Worte des von Oernulf erschlagenen Vaters der Hjördis:

„Jökuls Stamm soll Jökuls Mörder
Überall nur Weh bereiten,
Und wer Jökuls Schatz besitzet
Soll ihn stets aufs neu erstreiten!"

ursprünglich als den Verlauf der Handlung bestimmender Schicksalsfluch gedacht, weshalb Oernulf sie zweimal nach schweren Ereignissen wiederholt. Jedenfalls kann Hjördis, die im Hause des Überwinders aufgewachsene, dort stündlich an jene That gemahnte Tochter des Toten, kaum anders als diesem Mahnruf aus der Unterwelt gemäfs handeln. Sie wurde durch ein ungeheueres Geschick abseits von den übrigen Menschen hingestellt, ja jenseits von gut und böse, denn was an anderen gut erscheint, still sich zu fügen, das wäre schlimm gethan gegen das Andenken ihres Vaters. Alle Keime des Bösen müssen nach so entsetzlichen Jugendtagen üppig in ihr wuchern, aber bewährt sie sich nicht als starke, heldenhafte Natur, darf man ihr Trachten nach Sühne für Jökul, Vergeltung an Oernulf überhaupt schlecht nennen? Nur dem Stärksten will sie sich zu eigen geben, mit dem unausgesprochenen Hintergedanken, dieser allein vermöge ihr sicher die Rache, nach der ihr Herz lechzt, zu bereiten. Sich selbst also brächte sie dem Vergelter zum Opfer, mit dem höchsten Einsatz steht sie für ihr Rachewerk ein, aus freien Stücken begiebt sie sich der Wahl, um ohne Schwanken dem Kühnsten zu folgen, so vollständig geht sie in der Pflicht der Blutrache auf. Darum begegnet sie Sigurd rauh, als dieser mit Gunnar auf Island erscheint; gerade weil ihr Herz zu ihm neigt, mufs sie zurückhaltender sein als gegen den ihr gleichgültigen Begleiter, denn ist Sigurd nicht der Stärkste, dann darf sie nie sein werden und dann soll auch niemand ahnen, wie schwer es ihr gefallen, ihrem Vorsatz treu zu bleiben. Der hartnäckige Entschlufs selbst um den Preis des Lebensglückes nicht von dem gesetzten Ziel abzugehen, verdient als seltener Heroismus Bewunderung. Wer jedoch solch gewagtes Spiel eingeht, wer sich der Entscheidung des Zufalls unterwirft, öffnet selbst der Gewalt und der List das Thor. Gunnar erwirbt durch Betrug die Braut, doch sie selbst betrog sich durch ihren Vor-

satz um den Mann ihrer Wahl. Kein blofses Mifsverständnis führte Sigurd und Hjördis auseinander, das scheinbar Zufällige war innerlich tragisch begründet. Die verwegene Maid aus dem Riesengeschlecht und selbst von riesenhafter Stärke mit kampfesfrohen Instinkten soll still neben dem friedfertigen Gunnar auf seinem Hofe sitzen, dem fremdgebliebenen Manne, den sie sogar in ihrem Kinde nicht zu lieben vermag. In der That, sie darf sich dem Adler im Käfig vergleichen, der in die Stäbe beifst. Unerträglich drückt diese Existenz auf sie; sie wollte der Liebe wehren, darum floh die Liebe dies unselige Weib.

Vor Jahren versuchte ich den Nachweis, wie der Untergang des Fürstenstammes in der „Braut von Messina," ohne Zuhilfenahme der Schicksalsidee, aus der inneren Unwahrhaftigkeit der Handelnden, aus dem von ihnen ausnahmslos geübten System des Verschweigens und Verheimlichens erklärbar sei; auch den beiden Dramen Ibsens, welche an diese Art der Tragik Schillers anklingen, läfst sich dasselbe Grundmotiv zuweisen und es pafst gut zu Ibsens später immer bewufster hervordrängendem Kampf um die Wahrheit. Frau Inger geht im Grunde an der beharrlichen Verbergung der Wahrheit unter, ebenso aber Hjördis, Sigurd und Gunnar. Die Untreue gegen sich selbst, von jedem von ihnen begangen, ist die Wurzel ihres unheilbaren Elends. Keines der Drei fand Frieden seit jener argen Nacht; Gunnars böses Gewissen, bei Sigurd und Hjördis der quälende Gedanke, wie sie vermocht hätten, es auch anders zu fügen, verhindern dies. Still, aber unablässig bohrt es in ihnen; in jedem Wort der ungleichen Gatten äufsert sich die unerträgliche Qual und innere Unruhe, doch der anscheinend ruhige Sigurd empfindet sie kaum minder herb.

Wie die „Braut von Messina" beruht „Frau Inger auf Östrot" auf einer Kette von Mifsverständnissen, in der „Nordischen Heerfahrt" bestimmen drei folgenschwere Irrungen den Gang der Ereignisse, doch erwachsen sie hier aus den Charakteren der Handelnden, so dafs sie weit eher an Otto Ludwigs „Erbförster" erinnern als an die fehlerhafte Technik jenes Frühwerkes. Weshalb Sigurd sich über Hjördis täuschen mufs, sahen wir. Wenn Örnulf auszieht den kleinen Egil zu retten und Thorolf mifsverstehend meint, er wolle diesen töten, so liegt es in der Art des greisen Helden wortkarg nicht mit noch Ungethanem zu prahlen, wie dem gereizten Knaben der Rachegedanke am natürlichsten ist. Thorolfs Ermordung durch Gunnar führt die Katastrophe herbei, doch den Jüngling trifft die Schuld für den Bruch seines Gelöbnisses zu schweigen und Gunnar, der thatlose Zauderer, schlägt, ganz diesem Charakter entsprechend, dann unbedacht im unglücklichsten Moment los. Beginn und Umschwung der Handlung beruhen so auf Irrungen, durch eine Irrung wird auch am Schlufs eine unerwartete, entscheidende Wendung herbeigeführt. Hjördis

tötet Sigurd, um mit ihm nach Walhall zu ziehen, doch er ist Christ geworden und so mufs sie ihm auch im Tode fern bleiben. Der ironisch-tragische Schlufseffekt wirkt mit schlagender Kraft, aber nicht blos Hjördis, auch der Zuschauer wird da überrascht; es entspricht der dramatischen Wahrheit nicht recht, dafs wir von diesem entscheidenden Schritte des Helden, durch welchen sein Thun erst ins hellste Licht rückt, bis ans Ende nicht einmal eine Ahnung haben, ja es widerspricht auch der dramatischen Wahrscheinlichkeit, dafs Sigurd seinem Blutsbruder, Dagny ihrem Vater von der Bekehrung zu dem „weifsen Gott“ mit keinem Wort Kunde geben. Der Dramatiker Ibsen fehlt manchmal selbst gegen jene Wahrhaftigkeit, welche der Dichter seinem Publikum schuldet.

Auf Sigurds Dasein und Denkart warfen die Ereignisse jener Nacht, wo er das von ihm selbst heifs begehrte Weib für den innig verbundenen Freund bezwang, den Schleier männlich verhaltener, trüber Resignation. Wie Hjördis für den Vater, opferte er sich für Gunnar. glücklos wurden beide. Hjördis verkaufte sich wie Frau Margit, freilich nicht um Gold, sondern um Rache, auch Sigurd knüpfte ohne Liebe das Eheband. Gleichsam um sich vor sich selbst zu sichern, jeden Gedanken an die Gattin des Freundes zu tilgen, nimmt er, alle Brücken hinter sich abbrechend, Dagny zum Weibe. Nebensächlich wäre, dafs es unklar bleibt, warum er sie raubt, ob Örnulf sie ihm denn verweigert hätte, doch bedenklich mufs es stimmen, wenn Sigurd die Erzählung vom Kampf mit Hjördis' Bären schliefst: „Ich verliefs Island wie ich geschworen mit einer holdseligen Jungfrau.“ Also um seinen Eid beim Meth zu halten und sich völlig von Hjördis zu lösen, führt er Dagny mit sich fort, weil sie gerade seinen Pfad kreuzte. In der That erwiderte er später der forschenden Hjördis: „Gewannst du sie lieb?“ in der prachtvollen Scene, wo das Geheimnis der beiderseitigen Leidenschaft sich enthüllt: „Ich lernte sie wertschätzen, doch es giebt nur ein Weib, das Sigurd geliebt hat und das ist das Weib, das ihm gram war von dem Tage an, wo sie sich zuerst sahen.“ Ohne Neigung wählte er Dagny und Hjördis galten seine Gedanken, wenn er seine Gattin umarmte. Dagny, diese rührend milde Frau mit dem Kindessinn, glaubt heilig an ihn und jedes seiner Worte zu ihr ist Verstellung. Noch in der letzten Scene spricht er zu Hjördis: „Meinst du, es sei ein freudvoll Leben, das meiner wartet? Jeden Tag in Dagnys Nähe zu sein und eine Liebe zu heucheln, die mir das Herz bedrückt?“ Aus mifsverstandener Freundespflicht vergiftete er sein Dasein, aber zugleich lud er schweres Unrecht gegen Hjördis wie gegen Dagny auf sich. Die Nachgiebigkeit gegen Gunnar trieb er bis zum Betrug an Hjördis, das war nicht edel, noch reckenhaft, und ebenso täuschte er die auf seine Liebe vertrauende Dagny. Da wie dort trog

Sigurd und Gewissensbisse hierüber mögen zu seinem Entschlufs, die Taufe zu nehmen, wesentlich beigetragen haben. Im Kern die edelste Natur von allen, im Drang sonderbarster Verwicklungen von Schuld befleckt, sucht er in christlicher Hingabe an andere und für andere Sühnung. Er gönnt dem Freunde den Ruf der tapfersten That, wie er ihm Hjördis gönnte; wem er das Glück seines Lebens opferte, dem kann er auch den Ruhm seines Werkes überlassen. Er trügt nicht, wenn er Örnulf sagt: „Dagny ist mir teurer als Waffen und Gold,“ eben weil er fühlt, er hege nicht die rechte Liebe zu ihr, betrachtet er sie mit um so mehr Mitleid und will ihr diese grausame Wahrheit verhehlen. Als Dagny durch Hjördis die Augen geöffnet werden, sie erkennt, wie sie stets nur eine hemmende Fessel für den Gemahl gewesen, gesteht sie (und auch da erinnert sie an Beate Rosmer) demüthig: „Ich bin nicht die rechte Gattin für ihn; er hat's mir nie gesagt; doch so soll es nicht bleiben . . . wir werden uns trennen müssen.“ Und dieser Frau gegenüber fand Sigurd nie den Mut zu offenem Geständnis, selbst dann nicht als das Wiedersehen mit Hjördis zur Wahrheit drängte. „Jetzt weifst du alles — was du zu wissen brauchst.“ Wie er die Freundschaft für Gunnar übertrieb, so will er in falscher Milde Dagny das Einbekenntnis ersparen, er habe nicht sie geliebt, und doch vermöchte, wenn überhaupt etwas, nur die harte Wahrheit Rettung zu bringen. Dagnys Liebe ist so tief, dafs sie selbst diesen schwersten Schlag überwinden und noch dem reuevollen Gatten Trost spenden könnte. Die versöhnende, ausgleichende Weise Sigurds, die gehaltene Ruhe, mit der er zu vermitteln strebt, entspringt nicht weltfroher, innerer Harmonie, sondern dem wehmütigen Sichbescheiden eines blutenden Herzens. In eignen, untilgbaren Harm versenkt, sucht der Wiking nach Art vornehmer Naturen darin Erleichterung, anderen die Schwere des Daseins erträglicher zu gestalten.

An jenem wilden Frevelmut der Wikinger, ihrem robusten Gewissen, wovon Hilde und Baumeister Solnefs schwärmen, haben Sigurd wie Gunnar kein Teil, beider Gewissen ist mindestens ebenso „kränklich“ als das ihrer späten Nachfahren, nur Hjördis überragt an kühnen Walkürenmut die ihr nacheifernde Hilde Wangel. Am nächsten kommt noch Örnulf von Fjord dem üblichen Bilde des altnordischen Recken, vielleicht deshalb, weil er keine original Ibsensche Gestalt, vielmehr lediglich der ins Dramatische übersetzte Egil Skalagrimsson der nordischen Heldenlieder ist; eben dorther stammt auch seine Totenklage um Thorolf. In der höchst wirksamen Wendung, wie der Skalde sich durch seine Kunst von der Qual befreit, im Liede über den Schmerz erhebt, von ihm losringt, erinnert Ibsen an Goethe, der wiederholt der gleichen Anschauung von der erlösenden Macht der Dichtung Ausdruck gab. Auch der jugendlich sympathische Thorolf mahnt, ohne

dies Vorbild zu erreichen, an den von Goethe geschaffenen vollendetsten Typus des Knaben, der Mann werden möchte, den Reitersbursch Georg. Wie darf man, was vielfach geschieht, Goethe als der Richtung Ibsens diametral entgegengesetzt anführen, wo doch Götz mit der eisernen Hand, der unbedingte Verfechter der Wahrheit, der grimmste Feind jeder Lüge, viel eher als Muster für Ibsen gelten könnte? Und nun gar Iphigenie in ihrem Unvermögen zur Täuschung die Hand zu bieten, ob sie auch durch Verstellung des Bruders wie des Freundes Leben und die eigene Freiheit erlangen könnte! Mit dem Mut der Märtyrerin bekennt sie sich zur Wahrheit, wem steht aber Goethe mit dieser bei seinem antiken Vorbild bekanntlich fehlenden, im besten Sinne modernen Wendung näher als Ibsen? Klingt es nicht aus Iphigeniens Rede „Hat denn zur unerhörten That der Mann allein das Recht?“ wie eine Vorahnung neuester Gleichberechtigungsideen? Wie Nora meint, sie dürfe sich nicht mehr mit dem begnügen, was ihre männlichen Ratgeber ihr vorerzählt, „ich mufs selbst über die Dinge nachsinnen und versuchen mir über dieselben klar zu werden,“ so handelt Iphigenie; nicht den Worten des Pylades, von seiner Leitung sich emanzipierend, folgt sie dem eigenen Gefühl. Bei allem Unterschied finden sich doch mehr Beziehungen zwischen Goethe, dem Dichter aller Zeiten, und Ibsen, dem Repräsentanten einer zeitlich begrenzten Epoche, als die Verfechter des Alten, weil es alt ist, zugeben möchten.

Auch Gunnar zählt zu jenen Figuren, wie Goethe sie zu bilden liebte; wie in seiner Art schon Nils Lykke steht auch er dem Geschlecht der Clavigo und Weislingen nicht allzu fern. Er vertritt symbolisch jene im Leben so häufigen schwachen Charaktere, die es nicht lassen können nach ihnen zu hoch hängenden Kränzen zu langen, sich Aufgaben zu unterziehen, denen sie nicht gewachsen sind, und die am leichtesten, selbst bei ursprünglich edlerer Gesinnung, zu unwürdigen Mitteln herabgleiten, um zu erreichen, wonach ihre Seele dürstet, ohne dafs sie Kraft besäfsen es zu erzwingen. Er betrog Hjördis um ihr frisches Leben und spricht er: „Grofses Unrecht habe ich gegen Örnulf begangen, bevor ich es nicht wieder gut gemacht habe, finde ich nicht Frieden mit mir selbst,“ so hofft er eigentlich seines Schuldbewufstseins gegen die Gattin ledig zu werden, sobald Örnulf diese Ehe als recht anerkannte. Doch eine nach allen Formeln vollzogene rechte Ehe wird deshalb lange noch keine echte Ehe; diese bleibt unmöglich zwischen ihm und Hjördis, denn nicht ihr innerstes Wesen fühlte er dem seinen verwandt, als er sie begehrte, wie ein Kind tappte er nach einer schönen Frucht. Nach Ruhm und Macht lüstet es sie; sein Streben wäre durch ihren Besitz erfüllt, besäfse er sie wahrhaft. Tiefer gründend dürfen wir freilich annehmen, die volle Unthätigkeit habe er sich nur widerwillig auferlegt, aus Furcht mit neuen Thaten

zu weit hinter jener fälschlich angemafsten zurückzubleiben. In der Episode mit Kore tritt der grelle Gegensatz zwischen seinem nachgiebigeren, zum Vergleich geneigteren Wesen und der harten, stolzen, rachgierig-unversöhnlichen Gattin hervor, zugleich erhellt durch Hjördis' Verfahren gegen den Bauer deutlicher die Unabänderlichkeit ihres Hasses wider Örnulf.

Derselbe Seelenschmerz um verlorenes Glück, welcher Sigurd mild und versöhnlich stimmt, steigerte in ihr die ursprüngliche Wildheit bis zur Grausamkeit, so gegen Egil wie gegen Dagny, gegen Örnulf und Thorolf, ja auch gegen sich selbst. Sie liebt nichts auf Erden — Sigurd allein ausgenommen; wie dieser in der Linderung fremden Leides, sucht sie, sein wahres Gegenstück, in der Zerstörung fremden Glückes Trost für das eigene, verdorbene Dasein. Es liegt völlig in ihrem Charakter, wenn sie ihr Recht auf ein Leben an Sigurds Seite mit äufserster Heftigkeit geltend macht, sobald sie erfuhr, er habe für sie geglüht und trage ihr Bild auch jetzt noch im Herzen. „Meine Liebe ist nicht verlangend wie die weichlicher Weiber, nicht als dein Weib will ich dir folgen, denn ich habe einem andern angehört . . . als Schildmaid . . . und wenn einst das Lied von deinen Thaten ertönt, dann soll es gemeinsame Kunde von Sigurd und Hjördis geben.“ Ihr ist es ernst mit dieser edleren Neigung, wie denn das Unedle bei ihr überhaupt nur als Reflex ihres gebrochenen Lebens erscheint. Matt entsagend auf das Heil zu verzichten, vermag dies heifse Herz freilich nicht. So kommt es zwischen ihr und Sigurd, den sie um jeden Preis erringen will, zu jenen Scenen, wo zwei Weltanschauungen sich feindlich gegenübertreten, Christentum gegen Heidentum oder modern ausgedrückt Schopenhauer gegen Nietzsche. Sigurd verneint den Willen zum Leben, Hjördis bietet die schärfste Inkarnation des Willens zur Macht. Obwohl Sigurd fühlt, wie wahr sie spricht: „Hätten wir beide uns verbunden, so wärst du ruhmreicher, ich glücklicher als alle andern Menschen geworden,“ leistet er ihrem Aufruf: „Wir sind beide frei, wenn wir es sein wollen“ keine Folge. Und wenn Hjördis, ganz im Sinne des Verfassers der „Genealogie der Moral“, meint: „Was liegt denn daran, wenn zwei elende Leben vernichtet werden,“ so weist Sigurd einen Weg der Vereinigung zurück, der über seines Blutsbruders und seines Weibes Leichen führt. Er stirbt als Christ, die letzte Sühnung mit dem Tode bietend, während Hjördis auf schwarzem Rofs mit Odins wilder Jagd nach Walhall zieht. Für die letzte Walküre ist kein Platz unter den Menschen, welche dem weifsen Gott dienen wollen, weder hier, noch dort.

Dieses echt nationale, treffliche Werk wurde im Norden dennoch sehr kühl aufgenommen, die romantisierenden Bearbeitungen solcher Stoffe durch Oehlenschläger und Tegner hatten den Geschmack für

gesunde, kräftige Kost durch ihre Süfslichkeiten verdorben. Man fand Stoff und Behandlung zu wild und roh; Ibsen hatte sich bemüht, den Ton der Zeit wiederzugeben, diese rauhe Heldenhaftigkeit erschien jedoch den Kunstrichtern nicht ideal genug. In der „Nordischen Heerfahrt" werden unlöslich verdorbene Verhältnisse zu tragischem Ausgang geführt, wie eben nicht anders möglich, sonst aber möchten wir eher noch geneigt sein, Helden wie Sigurd und Gunnar zu weich für jene eherne Zeit zu finden, so wechselt der Mafsstab der Schätzung.

Jedenfalls mag diese Aufnahme seines ersten ernsthaften Versuches ein norwegisches Nationaldrama zu schaffen den Dichter mitveranlafst haben, die geplante Ausführung der „Kronprätendenten" zu verschieben. Zunächst schrieb er einen bittern Protest gegen all das, was man ihm als ideal rühmte. Drei Jahre trug er sich mit diesem neuen Werk und als die „Komödie der Liebe" (1862) erschien, trat mit ihr ein ganz anderer Mann auf den Plan. Ibsen begann seinen reformatorischen Beruf der ihn umgebenden Welt gegenüber zu fühlen und zu bethätigen.

Schon der „Offene Brief," 1859 an den Dichter Hans Örn Blom, einen Anhänger der alten Schule, gerichtet, verrät die neue Wendung; er läutet den von Ibsen damals gegen alles, was krank und überlebt war, begonnenen Kampf ein. Ibsen vergleicht den Gegner einer Mumie, die sich auch berechtigt halte, das Andersgewordene stolz abzulehnen,

„übermüde
Verachtet sie das Neue, schätzt' es prüde
Nach ihrer bankerotten Zeit Gewicht;
„Ein bittres Lächeln" um den starren Mund
Verhöhnt die Zeit, weil sie nicht stille stund."

Blom hatte nach altbewährtem Rezept Ragnarök, die Götterdämmerung, also den Weltuntergang prophezeit, wenn die moderne Richtung siege. Darauf erwidert Ibsen:

„Doch sei nur ruhig. Ragnarök wird enden,
Schon leuchtet's durch die stumme Nacht; —
Wie lichte Träume hebt es rings sich sacht;
Ein neuer Morgen läfst sich schon erkennen.
Da sollst du seh'n, wie rechtes Licht kann brennen,
Wie morsch die Stämme, wenn der Donner kracht,
Nicht Walhall ist der höchste aller Himmel:
Der höchste ist das junge, frohe Gimel."

Gimel bedeutet in der nordischen Göttersage „das Paradies der Menschen, in der nach dem Weltenuntergange neu erstandenen Welt."

Ibsen glaubt an eine neue Zeit, die kommen werde, wenn vorher diese alte Welt von Grund aus umgestürzt sei. In der Welt, wie sie den Dichter umgiebt, kann Liebe und Glück nicht gedeihen, nicht weil sie an sich unmöglich, blofse Illusion wären, sondern weil unsere verkünstelte Gesellschaft beide nicht aufkommen läfst. Die bedeutendsten Kritiker, selbst der geistvolle Georg Brandes, wufsten mit dieser Tragikomödie oder Komotragödie nichts rechtes anzufangen und gestanden, nicht aus ihr klug zu werden. Versuchen wir, ob die Beschwörungsformel, welche wir anwenden, das Zauberschlofs zum Aufspringen bringt. Camilla Collets Roman „Amtmannstöchter" (1855) soll grofsen Einflufs auf die Entstehung dieses Werkes geübt haben, ungleich gröfser jedoch war sicherlich die Einwirkung der eigenen Erfahrungen des Dramatikers über Liebe und Ehe. Nicht umsonst wählte er einen Poeten zum Helden, einen trotzigen Charakter, der alle brüskiert, wie Ibsen selbst. Ohne Falk und seinen Schöpfer irgendwie zu identifizieren, kann man sich doch kaum der Überzeugung verschliefsen, hier würden Zustände geschildert, Erfahrungen dargelegt, wie sie sich dem Dichter in den ersten Jahren seiner jungen Ehe aufdrängten. Die „Komödie der Liebe" darf nur als Durchgangswerk betrachtet werden, gestand doch Ibsen fünf Jahre später in der Vorrede zur zweiten Auflage selber, er habe sich durch die dazwischenliegende Zeit und Entwicklung weit von der Dichtung entfernt, ja nach einem Vierteljahrhundert gelangte er sogar dahin im Bildhauer Lyngstrand („Frau vom Meere") die Ansichten Falks zum Teil zu karikieren, freilich nur zum Teil, denn heimlich hält er auch da an dem Glauben fest, Ehe und Liebe seien durchaus getrennte Dinge. Und wird denn die Bedeutung der Ehe dadurch verkleinert, wenn Ibsen nicht die heifse Liebe, sondern das ernste Pflichtgefühl als ihr sicherstes Fundament feiert, was in der „Frau vom Meere" wie in der „Komödie der Liebe" geschieht? Sein Verbrechen bestand darin, an der fable convenue von der unvergänglichen Dauer der Liebe gerüttelt zu haben und darob übersah man ganz die Stellen, wo er der Ehe ihr gutes Recht werden läfst. Man vergifst überhaupt zu leicht, wie das Stück sich ausdrücklich als Komödie giebt, in der einmal die Masken gelüftet und die Schellenkappe tüchtig geschüttelt, gewisse Übertreibungen und Heucheleien ordentlich gezaust werden sollen. Freilich, blofs für einen lustigen Studentenulk darf man dies Werk nicht ansehen, es birgt Tiefen genug und einen ernsten Kern der Erkenntnis; die leicht-fröhlichen Verse schon deuten an, wie hier die kleinen Jämmerlichkeiten des Alltags mit überlegenem Humor von einem erhöhten Standort aus betrachtet werden, aber dort, wo die Situation es erfordert, erheben sie sich auch zu echtem Schwung und eine bittere Entrüstung grollt manchmal aus ihnen, tiefgeheimste Empfindungen beben da nach.

Die Trauer über die Vergänglichkeit des Hehrsten und Schönsten spricht sich hier aus; der Höhepunkt jedes Gefühls bedeutet ja schon den ersten Schritt zum Niedergang, was sich nicht mehr steigern kann, mufs abnehmen. Nicht allein mit den Menschen hadert der Dichter, auch mit dem allgemeinen Menschenlos des Hinschwindens und Welkens. Und über diese Schicksalstücke lehrt er sich zu erheben, indem wir mutig das karge uns beschiedene Glück wegwerfen, uns an der Seligkeit einer Stunde, eines Frühlingstages genug sein lassen und den Rest verschmähend diese holde Erinnerung durch das graue Leben mit uns weitertragen.

Ganz verkehrt wäre die Auffassung, Ibsen wolle durch die Verbindung Schwanhilds mit Goldstadt schliefslich post tot discrimina rerum die Konvenienzheirat und Vernunftehe als die beste preisen. Diese nur als Notbehelf geschilderte Vereinigung hat jedenfalls nichts mit materiellen Erwägungen zu thun, denn hält Schwanhild an Falk fest, so erklärt sich Goldstadt ausdrücklich bereit, dem jungen Paar sein Vermögen zu überweisen. Der scheinbar so trockene Geschäftsmann ist kein gewöhnlicher Charakter, ja man könnte ihn den eigentlichen Poeten des Stückes nennen, Falk soll erst einer werden; mit der unsteten, bald diesen, bald jenen Plan aufgreifenden Geschäftigkeit Falks kontrastiert die ruhige Geschäftlichkeit Goldstadts nicht ungünstig. Falks Leidenschaft gleicht einer hell auflohenden, bald vielleicht erlöschenden Fackel, Goldstadts Neigung einer sicher wärmenden, stetigen Flamme; die eine blendet, die andere schützt. Die Liebe Falks und Schwanhilds scheitert an dem eigenen, kleingläubigen Zweifel an der Dauer und Macht ihres Gefühles. Falks Anschauung: „Wird die Blüte mir nur werden, kümmert mich die Frucht nicht mehr", entspricht seiner Künstlerneigung. Ein gährender Geist, selbst noch unklar, was er will, mufs sein Versuch, der falschen Liebe die wahre entgegenzusetzen, mifslingen; was er nicht will freilich weifs er sehr genau, darum sitzt jeder seiner Hiebe wider die falsche Idealität der Liebe und Ehe. Wie sein Schöpfer erweist sich auch Falk stärker im Niederreifsen als im Aufbauen.

Sind die drei Hauptfiguren eigentlich Ausnahmsmenschen, für welche der Alltags-Mafsstab nicht pafst, so zeigt hingegen das zweite Liebespaar, Lind und Anna, den typischen Verlauf der Neigungsehe in seiner vollen Kläglichkeit. Eine beachtenswerte Feinheit liegt darin, dafs Anna als Schwanhilds Schwester, Lind als Falks Freund anfangs eine gewisse geistige Verwandtschaft mit diesem Paar aufweisen, die sich immer mehr verliert, je weiter sie auf den gebahnten Steigen offiziellen Liebesglücks vorschreiten, um in dürrster Prosa zu enden. So unerquicklich derlei ist, so notwendig war es doch, uns einmal im hellen Bühnenlicht vor Augen zu führen, wogegen man

sonst gern die Augen schliefst, zu zeigen, wie es in Wahrheit um uns und in uns aussieht. Dem ehrlichen Theologen Lind schwebt es als Ideal seines Lebens vor Heidenbekehrer, Missionär unter den Wilden zu werden; Anna weifs dies und will ihm folgen. Kaum aber hörte ihr Einverständnis auf beider seligstes Geheimnis zu sein, schworen sie als öffentlich Verlobte nach Ibsens treffendem Ausdruck „zum Mäfsigkeitsverein der Seligkeit“, da wird der weite Horizont immer enger, bis beide auf der weiten Welt nur nach einem noch ausspähen, was wert sei die Blicke danach zu richten: ein Amt, das seinen Mann ernährt und dessen Frau dazu. „Mein heimlich Glück, es war so reich und schön“, seufzte Anna im Vorgefühl des Kommenden, es stirbt an seiner lauten Anerkennung. Auf die offizielle Gratulation und die nicht minder offizielle Rührung folgt die unablässige Einmischung aller Fernstehenden in die intimsten Angelegenheiten der Neuverlobten, womit ihnen das bifschen Frühlingswonne bald gründlich verleidet wird. Bei dieser Schilderung der Leiden der Verlobten übt Ibsen die Gabe getreuer Zeichnung nach der Natur, nichts von den kleinlich-lächerlichen Vorgängen wird vergessen und der Kontrast des Verses mit dem trivialen Inhalt zu starken komischen Wirkungen ausgebeutet. Nach solchen kleinen Plagen wird es schlimmer, es geht ans Leben, denn wem es mit seinen Idealen ernst, dem sind sie der beste Teil seiner Existenz; Lind mufs sie über Bord werfen, soll der Kahn ihn und Anna tragen. Zunächst behilft man sich allerdings mit einem Kompromifs, Lind weicht dem Ansturm, indem er vorläufig seine Reise verschiebt — auf den Sankt-Nimmermehrstag. Wer erst so weit gebracht wurde, die Durchführung seiner Prinzipien auf gelegenere Zeiten zu vertagen, inzwischen aber sein Leben so einzurichten, wie die „kompakte Majorität“ es für gut findet, ist ein verlorener Mann und wird nie wieder zu seinen Grundsätzen zurückkehren. Darum erachtet es Ibsen, der Verfechter des Entweder-Oder, dem jedes Kompromifs verhafst, nicht für nötig, wenn der junge Theologe erst so weit hält, die einzelnen Phasen seiner Verspiefsbürgerung — ein schreckliches Wort für eine schreckliche Sache — zu schildern, sondern begnügt sich, ihn und seine Erwählte am Schlufs als Prachtexemplare des Philistertums wieder vorzuführen. Sie wurde jetzt wirklich, ganz wie die Tante bei der Verlobung prophezeite, „so vernünftig, dafs es ein Vergnügen“, daher erklärt sie, von allen idealen Schrullen geheilt, derb und deutlich: „Mein Lind bleibt hier, läfst Glauben, Glauben sein!“ Er schämt sich noch ein wenig vor dem kühneren Genossen hochfliegender Pläne, aber er bleibt im Lande und nährt sich redlich.

In Pastor Strohmann und seiner Maren zieht übrigens die Zukunft des jüngeren Paares zum Erschrecken ähnlich über die Bühne. Dieser würdige Geistliche liefert eine der ergötzlichsten Chargen des Stückes.

Auch Strohmann hat (gleich dem edeln Hidigeigei) einst geschwärmt für das Wahre und Gute und Schöne; der romantische Schimmer, mit dem ihn eine Heirat wider den Willen der Brauteltern umgab, ist längst verblafst. Im Kampf um das tägliche Brod gewann er zwar dies und auch die Butter dazu, verlor aber jeden Rest höherer Bestrebungen. Und gar sein Weib! Maren ging so vollständig in der Hauswirtschaft und ihren Sorgen auf, dafs sie selbst ihre eigene Liebesgeschichte total vergessen hat. Sehr bezeichnend für die Auffassung des Pastors von seinem Berufe ist seine Verteidigung gegen Falks Vorwurf, er sei zum Verräter an der Idee geworden:

„Ich hab' ein treues Weib an mich gebracht,
Zwölf Kinder sind entsprossen diesem Bunde. —
Ich habe Felder, Wiesen, grofse Herden,
So bin ich fest ans Tagewerk gebunden. —
Dann soll auch noch das Amt versehen werden. —
Wie hätt' ich Zeit für die Idee gefunden!“

Erst die Familie, an der er allerdings mit rührender Treue hängt, dann das für eine so stattliche Zahl von Spröfslingen („zu Michaeli werden's dreizehn sein“) erforderliche, bedeutende Einkommen, zuletzt das Amt. Was für ein Seelsorger kann ein Mann sein, in dessen Gedanken diese heiligste Verpflichtung erst den letzten Platz einnimmt und der ihr genügen zu können glaubt, indes er die Idee verleugnet? Der Hahn kräht zu dreien Malen, aber dieser Petrus geht nicht hinweg und weint bitterlich, stolz erhobenen Hauptes wandelt er umher, völlig mit sich zufrieden, darum wird auch der junge anbrechende Morgen von ihm nichts wissen wollen. Aus der Bergpredigt, diesem herrlichen, ewigen Schatze der Menschheit, merkte er sich blofs den von ihm pharisäisch-sophistisch umgedeuteten Satz, man solle sein Haus nicht auf Sand bauen, davon jedoch mag er nichts hören, dafs dort geschrieben steht: „Ihr könnet nicht Gott dienen und dem Mammon. Darum sollt ihr nicht sorgen und sagen: Was werden wir essen? Was werden wir trinken? Womit werden wir uns kleiden? Nach solchem Allem trachten die Heiden.“

Diese wenig schmeichelhafte Darstellung des modernen Geistlichen scheint, obwohl Ibsen dies stets leugnete, dennoch auf den (vielleicht dem Dramatiker unbewufsten und nur indirekten) Einflufs eines philosophischen Theologen hinzudeuten, auf Sören Kierkegaard, der kurz zuvor (1855) mitten im heftigen Kampf gegen die evangelische Kirche vom Tode ereilt worden war. Nach Georg Brandes' Biographie, die ein fesselndes Bild von Kierkegaard entwirft, war dies ein sehr merkwürdiger und eigenartiger Mann, gerade aus tiefer, aufrichtiger Religiosität sich gedrängt fühlend gegen Mifsbräuche und Entartung in

der Kirche aufzutreten. Er verfocht eifrig das Recht der Individualität der Allgemeinheit gegenüber, stimmte also ganz mit Ibsens Geistesrichtung überein und konnte befruchtend auf diesen wirken, denn fördernd beeinflufst uns nur der, bei dessen Worten wir fühlen, das hätten wir eigentlich schon längst gedacht, der Geist assimiliert nur, was in der Richtung seines Wachsthums liegt, das Fremdartige stöfst er bald wieder kalt aus. Darum können oft langwierige Studien für unsere Entwicklung fast bedeutungslos bleiben, während vielleicht ein kleines Buch, ein Zeitungsartikel, ein Citat plötzlich eine Erkenntnis in uns aufleuchten lassen, sich unauslöschlich einprägen und von entscheidendem Einflufs erweisen. In der inneren Bildungsgeschichte eines jeden Charakters giebt es solche für den Forscher stets Imponderabilien bleibende Einwirkungen und selbst die äufsere Bildungsgeschichte birgt derlei Geheimnisse. Eine exakt-naturwissenschaftliche Darlegung der Art, wie ein bedeutender Mensch sich entwickelte, erweist sich schon dadurch als unerreichbar. Wir haben da wie oft „die Teile in der Hand, fehlt leider nur das geistige Band“, dies wird nicht durch Aktenstücke, sondern durch eigene, kombinatorisch-nachfühlende Kraft herbeigeschafft.

Jedenfalls ist Pastor Strohmann der Repräsentant derjenigen Geistlichkeit, gegen welche Sören Kierkegaard stritt. Ob Lind „was Sichres garantiert“ sei, interessiert ihn vor allem, darüber befragt er Falk und es kommt wieder zu einem der von Ibsen in jener Periode so häufig angewandten Mifsverständnisse. So mufste Falk erst glauben, Lind sei mit Schwanhild verlobt, während dieser von Anna sprach, freilich der beabsichtigten Irrung zu Liebe ohne einen Namen zu nennen, ebenso beruht der Argwohn, Goldstadt trachte nach Annas Hand, darauf, dafs dieser von Schwanhild redend den Ausdruck „Fräulein Halm“ gebraucht, was eben auf beide Schwestern pafst. Diese beiden etwas gezwungenen Quiproquos wären besser entfallen, zumal dadurch die Wirkung des wahrhaft gelungenen dritten nur abgeschwächt wird. In protestantischen Ländern sind die Geistlichen oft neben ihrem Gehalt auf freiwillige Liebesgaben der Gemeindemitglieder, in Skandinavien das Opfer genannt, angewiesen; wenn nun Strohmann von der Höhe des Opfers spricht, denkt er an die zu gewärtigenden Zuschüsse zum Gehalt, während Falk jenes Opfer im Sinne hat, welches Lind bringt, indem er sein Vaterland um solch ungewisser Zukunft willen aufgiebt. So begreifen sie einander nicht, bis der Geistliche das Rätsel mit den würdevollen Worten löst:

„Er soll nichts opfern, Freund, versteht mich recht.
Kraft seines Amts braucht er sich nicht zu schämen,
Das gröfste Opfer willig anzunehmen.“

Die sichere Ruhe des von der Gerechtigkeit seines Ausspruches völlig überzeugten Pastors mufste als die blutigste Satire empfunden werden. Schon danach läfst sich der Sturm des Unwillens ermessen, den das mutige Stück im pietistisch angehauchten Norwegen entfesselte, obwohl eben das zu Neujahr 1862 veröffentlichte beste erzählende Gedicht Ibsens „Terje Wigen“ mit Beifall begrüfst worden war; tastete es doch alles an, was dem Philister heilig war, es wollte ihm seine Ideale rauben. Denn hier kommen nicht jene fürchterlichsten Philister in Frage, denen nichts mehr heilig, die aufgeklärten, ideal- und ideenlosen Bewohner unserer Grofsstädte, in der „Komödie der Liebe“ ficht Ibsen gegen jene Pseudo-Idealisten, welche die Ideale stets im Munde führen, während sie ihnen schnurstracks zuwiderhandeln, sie bekämpft er mit den Waffen des Realismus, indem er sie zeigt, wie sie sind, nicht wie sie angesehen werden möchten.

Der trockene Jurist Stüber, den Liebe einmal zum Dichter erhöhte und der nun in jahrelanger Mühe das bescheidene Nest für sich und seine Jungfer Elster zusammenzutragen sucht, brachte es zwar glücklich dahin, für 100 Thaler Jahreszulage zum Gesinnungslumpen zu werden, er buhlt um Strohmanns Freundschaft, nur um durch jenen den ersehnten Zuschufs zu erlangen, doch verschönt ihn die ausdauernde Treue für die Verblühte. Psychologisch trefflich und fein satirisch läfst der Dichter sein Liebesfeuer durch die triviale Melodie des „lieben Augustin“ neu aufflammen, die Weise hörte er bei der ersten Begegnung von seiner Braut und so tragen ihn diese Töne hinüber in die verlorene Jugend zu den glücklichsten Stunden seines Lebens.

Minder harmlos erscheint Fräulein Elster, eines jener raubgierigen Wesen, für welche der Mann nur vorhanden, um der Frau die möglichst behagliche Existenz zu verschaffen. Das sind die Frauenrechte, für welche sie eintritt, ein Mädchen, das sich auf eigene Füfse stellen, selbst den Lebensunterhalt verdienen möchte, hätte ihre entschiedene Mifsbilligung zu gewärtigen. Pfui doch, wie unweiblich! Denn diese Klatschbase hat auch ihre poetischen Stunden, lädt den armen, von Wechselschulden geplagten Stüber ein, den Mond anzuschwärmen und begeistert sich für alles Romantische. Lebt sie noch in Christiania, dann zählt sie gewifs zu den heftigsten Gegnerinnen des Naturalismus, Frau Stüber, geborene Elster, wünscht eine ideale Poesie, in der die Liebe über alle Geldsorgen erhaben dargestellt wird, während ihr Mann (und sie mit ihm) sich in der Praxis mit Strohmanns Beispiel ausredet:

„Ist unter die Philister der gegangen,
Was will man von mir armem Kerl verlangen,
Der suchen mufs Beförderung zu finden,
Der eine Braut hat und ein Heim möcht' gründen.“

Damit spricht der in seiner Art ehrliche Stüber den Grundgedanken des Werkes nach der sozialen Seite aus. So lange der erbitterte Kampf aller gegen alle um den Erwerb wütet und jede Stunde jeden von uns zum Opfer wirtschaftlicher Katastrophen machen kann, bietet diese moderne Gesellschaft nicht den Boden, wo aus wahrer Liebe echte Ehen hervorzublühen vermögen. Die gröfsere Hälfte der auf den vier uns vorgeführten Paaren lastenden Schuld dürfen wir den unglückseligen Sternen, dem entsittlichenden Einflufs der von unbeschränktem Erwerbstrieb korrumpierten Umgebung zuwälzen. Eine zur Neigungsehe ohne Hintergedanken der Versorgung führende Liebe könnte dem nicht zum Märtyrer geborenen Durchschnittsmenschen erst durch eine geänderte Gesellschaftsordnung ermöglicht werden. Was so in der „Komödie der Liebe" zwischen den Zeilen steht, scheint ebenso wichtig, als was auf den Zeilen zu lesen.

Der Nachweis hingegen, es könne eine durch das ganze Leben dauernde Liebe überhaupt nicht geben, gelingt dem Stück nicht. Wer daraus schliefsen wollte, Ehe und Liebe müfsten notwendig getrennte Begriffe bleiben, würde einen Spezialfall in ungebührlicher Weise verallgemeinern. Nur zwischen Falk und Schwanhild wäre eine rechte Ehe ausgeschlossen, für sie ist es am besten jetzt zu scheiden. Nicht durch eine glückliche Ehe, die ihn zur goldenen Mittelmäfsigkeit herabzöge, durch „ein namenloses Leid" soll Falk die Kraft gewinnen als Adler zu den höchsten Höhen zu fliegen, damit gab Schwanhild ihm, was er bedurfte. „Kämpf' und entsage", lautet die Losung für jeden, der nicht mit Worten wie Hilmar Tönnsen, sondern mit Thaten das ideale Banner aufrechthalten will. Ein schöner, die Brust mit Glanz und Licht erfüllender Lebenstraum wurde Falk zu teil, dem „Fieberwahn der Welt" entsagt er; nicht länger verlangt es ihn nach „des Sabbat Lohn, doch ohne Werketage". Für den Dichter, dessen Mission eine höhere als sein Glück zu suchen, gelten die Verse:

„So ist die Lieb' im Leben erst geweiht,
Wenn von Begehr und Sehnsucht sie befreit
Nicht in der wilden Sinne Fessel liegt,
Erlöst zum geist'gen Heim Erinnrung fliegt."

Für ihn mufs jede Ehe Sklaverei sein; weil er sein Ich der Menschheit schuldet, darf er es nicht einer Einzelnen weihen. Zu dieser Erkenntnis reift Falk im Verlauf des Dramas. Erst ein leichtgesinnter Egoist mit poetischem Anflug, der sich berechtigt glaubt, für seinen Dichterberuf jedes Opfer von anderen zu fordern, genau so wie Strohmann dies für den Geistlichen will, ringt er sich durch zum Priester der Wahrheit, zum Vorkämpfer der Menschheit, bereit seiner Kunst

selbst das schwerste Opfer, das seiner Herzensneigung zu bringen. Nicht von anderen begehren, selber ihnen darbieten, sich für die Allgemeinheit hingeben: das wird seine neue Weisheit. So betrachtet erscheint die „Komödie der Liebe“ als ein Erziehungsdrama; der kindisch-leichtfertige Knabe, dem auch die Poesie nur ein Spiel war, reift darin zum ernsten Manne, dessen Ziel der Kampf um die Wahrheit wird und der bereit ist für dies Ideal zu leiden. Nicht nach seinem Glück, nach seinem Ziel trachtet Falk nun. „Kämpf' und entsage.“

Freiwillig trennen sich Falk und Schwanhild. Das Glück der Stunde, in der sie einander fanden, soll

„Nicht hinter trüben Nebeln niederwallen,
Nein, wie es leuchtend durft' am Himmel stehn
Soll leuchtend wie ein Meteor es fallen.“

In dieser Scheidescene weht ein hinreifsender Schwung; wir verlieren gleichsam die Besinnung und möchten einstimmen in Schwanhilds Worte:

„Die Liebe soll, die frohe Siegeskecke,
Nicht schwächlich kranken in des Alters Tagen;
Nein sterben soll sie hier zur Stunde gleich,
So wie sie lebte, jung und schön und reich.“

Der Dichter gofs poetischen Zauber in verschwenderischer Fülle über diesem Auftritt, doch müssen wir schliefslich gestehen, Schwanhild entsagt ihrer Liebe nicht, um für ein Ideal zu kämpfen, sondern weil sie den Kampf scheut, weil sie, mitangefressen von der moralischen Fäulnis rings um sich, nicht den Mut findet, dem geliebten Manne unter allen Umständen, selbst auf die Gefahr hin seine Liebe einst erkalten zu sehen, dennoch zu folgen. Sie beharrt bei der anfangs von ihr geäufserten Absicht, den Bruch mit den Vorurteilen der Welt nur dann zu wagen, wenn das Ziel auch würdig der Gefahr

„Ein Goldland hinter ödem Wüstensande,
Wenn nicht, so bleibt man, wo man ist, im Lande.“

In ihr lebt nicht die Stärke der Gesinnung, der Thatenmuth, durch den Unmögliches möglich wird, der mit dem Herkömmlichen zu brechen wagt, auch wenn kein Sieg winkt. Jede neue Bewegung braucht Führer, die sich, jenem Römer gleich, willig dem Heil der Kommenden zum Nutzen in den Abgrund stürzen; „fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe“: diese Grundstimmung mufs in solchen Naturen walten. Schwanhild erfuhr zu lange den Einflufs der Elsterschen Lebensauffassung. In die Wahl gestellt, mit Falk den gefährlichen Pfad zu schreiten, obschon ihr dieser ehrlich gesteht, seine Liebe zu ihr könnte einst neben jener zum Ideal verblassen, oder

Goldstadt zu folgen, den keine höheren Verpflichtungen hindern, vor allem dafür zu sorgen,

„Dafs nie ein Stein im Wege liegt,
Wohin die Füfse die Erwählte tragen,“

und einen „Willen, der sich gern dem andern fügt“, wie „Manneskraft, die alle Bürden trägt“, verspricht, entscheidet Schwanhild für den Bewerber, dessen Lebensaufgabe es ganz nach alter Konvention sein soll, seiner Gattin ein sorgenfreies Dasein zu bieten, gegen jenen, dessen Neigung sie mit der zur Freiheit teilen, wohl gar an die Nebenbuhlerin verlieren müfste. Weil sie so schwachgemut ist, wäre sie freilich blofs eine Fessel für den aufstrebenden Falk, doch, wenn sie nun von neuem an den kaum verlassenen Altären der Konvenienz kniet, begeht sie eine tief unsittliche That. Die Seele folgt Falk, den Leib giebt sie Goldstadt; eine solche Lösung entspringt keineswegs dem Pflichtgefühl, sie bedeutet eine Sünde gegen den in jedem waltenden heiligen Geist, dessen Stimme Schwanhild ersticken mufs. Sie wurde sich selbst untreu, deshalb klingen ihre letzten Worte so müde und resigniert:

„Nun bin ich fertig mit dem frischen Leben,
Jetzt fällt das Laub, — so nehme mich die Welt.“

Falk, der sich und seinem Beruf erst recht treu Gewordene, darf kühn den Ausdruck seiner Gesinnung dahin zusammenfassen:

„Und reifst auch mein Nachen zur Tiefe mich fort,
Es war doch so selig zu fahren.“

Kräftig und keck ertönend soll dieser Gesang das Drama abschliefsen, durch welches der heuchelnde, sich selbst belügende Pseudo-Idealismus in nackter Blöfse hingestellt wurde. Das Stück war eine Kriegserklärung und als solche wurde es auch von der berühmten „kompakten Majorität“ aufgenommen; manchmal über die Schnur hauend und sich in geistreichen Paradoxieen gefallend, erwarb es sich doch das unleugbare Verdienst, auf viel Krankes in den üblichen Ansichten über Ehe und Liebe mit rügendem Finger hingewiesen zu haben. Dem Gekläff der Meute durfte der Dichter wie sein Falk stolz lächelnd das kühne Wort entgegensetzen:

„Ich schreit' nach oben zu der Menschheit Höh'n.“

III.

(Die Kronprätendenten. — Das Jahr 1864.)

Kleingläubigkeit und Zweifelsucht, durch welche Rücksicht Unternehmungen voll Mark und Nachdruck aus der Bahn gelenkt der Handlung Namen verlieren, gehören zu den hervorstechendsten Eigentümlichkeiten des modernen Menschen. Einem mächtigen Gefühl ungeteilt sich hingeben, in der frohen Zuversicht, das Rechte gewollt und gewählt zu haben, fällt gerade dem Gebildeten am schwersten, weil sich ihm, vermöge seines weiteren Blickes, so viele Möglichkeiten zeigen, dafs er kaum zu entscheiden wagt, wo das Beste liege. Den Krieg der roheren und darum kräftigeren Naturen mit der Aufsenwelt, führen wir in unserem Innern mit uns selbst. Sie schlagen sich lustig mit den Dingen um sich herum, wir trachten so lange die Dinge an sich zu ergründen, bis jeder in sich verworren keinen Weg mehr vor sich sieht. Das grübelnde Zergliedern eines Gemütszustandes weckt den Zweifel an seiner Berechtigung und Echtheit, der Zweifel aber entnervt. Der Starkgläubige schwankt und forscht nicht, er ist seiner Sache gewifs, nur der Kleingläubige mifstraut allem und zweifelt. Wer zu glauben vermag, braucht das Wissen nicht, er besitzt ja schon ein tragfähiges Fundament seiner Handlungen und dies subjektive Zu-Wissen-Glauben erweist sich oft mächtiger als ein objektives Wissen, weil es auf einem stärkeren Selbstvertrauen ruht. Der Gläubige ist eins mit sich, indes der Zweifler mit sich hadert, deshalb kann der Glaubende seine volle Kraft wider die Feinde seiner Ideen wenden, während der Zweifelnde den besten Teil seiner Gaben zur Niederhaltung des eigenen Mifstrauens zersplittern mufs. Wer sich nicht unfruchtbar in sich selbst verzehren soll, bedarf eines Glaubens und offenbare sich dieser auch nur negativ im unerschütterlichen Festhalten am Zweifel, verloren ist, wem nichts mehr fest steht, wer selbst an seinem Zweifel wieder zweifelt. Jedem Glauben soll ein Zweifel beigemischt sein, so dem Glauben an neue Ideen der Zweifel an den alten, jedem Zweifel aber ein Glaube, der an die Berechtigung des Zweifels. Die grofsen Zweifler unterscheiden sich durch diesen Glauben von den kleinen Zweiflern, denen er abgeht. Glauben ist Gesundheit, Zweifel

Krankheit, wie es jedoch Krankheiten giebt, die durch Ausscheidung böser Säfte den Körper gesünder, widerstandsfähiger machen, so besitzt auch ein durch den Zweifel am Überlieferten eroberter eigener Glaube mehr Mark und Gehalt als nie angefochtener, überkommener Glaube. Nach strenger Selbstprüfung auf sich vertrauen, an sich glauben können, bleibt das Zeichen gröfster Gesundheit und höchster Leistungsfähigkeit.

Die „Komödie der Liebe“ war das Werk spürender Zweifelsucht und auch von Kleingläubigkeit nicht frei, ein Jahr später, im Sommer 1863, schrieb Ibsen binnen 6 Wochen die „Kronprätendenten“ nieder, das Bild starkgläubiger, siegreicher Zuversicht. Und doch war der Dichter selbst ein brütender Zweifler von Anfang her und blieb es auch ferner; eine Stelle im Gespräch zwischen Jatgejr und Skule weist daraufhin, wie sehr er sich seines eigenen Zweifels bewufst war. Die Dichternatur, welche ihr eigenes Gegenbild aus sich hervortreibt, und als Ideal aufstellt, während der Poet selbst weifs, wie unerreichbar fern ihm diese Art des Seins bleibe, begegnet uns 25 Jahre früher in Grillparzers „Weh dem der lügt,“ wo der grämliche, thatscheue Mann in dem heiteren, frisch zufahrenden Leon ebenso wie Ibsen in Håkon die Eigenschaften verherrlicht, deren Mangel er bei sich fühlt und beklagt.

In dem jungen Håkon schuf Ibsen seine hellste Lichtgestalt, er vereint in sich die Vorzüge eines Sigurd, Falk und Lind, in Skule erhielt aber gleichzeitig das zu überwindende unsichere Schwanken seine konzentrierteste, vollendetste Ausprägung. Schon Frau Inger war eine solche Zweiflerin, die sich nie zur That aufraffen kann und weil sie alles retten will, schliefslich alles verliert, Frau Margit ergriff in kleingläubiger Verzagtheit Bengts Hand; auch Sigurd wohnte kein fester Glaube an sich inne, weil Zweifel seine Zuversicht trübten, mifskannte er Hjördis' unter der Maske der Feindseligkeit verborgene Neigung. In der „Komödie der Liebe“ bildet das Schwankende und innerlich Haltlose, das Unentschiedene und Unentschlossene das gemeinsame Grundelement aller Personen (etwa Goldstadt ausgenommen), das Miasma liegt in der Luft und durch Ansteckung kommt die Krankheit auch bei scheinbar Gesunden zum offenen Ausbruch, denn wer sich so rasch ergiebt wie Anna und Lind, wie Schwanhild und bis zu einem gewissen Grade selbst Falk, war nie wirklich stark, sondern täuschte sich nur über seine Widerstandsfähigkeit. Es mufste den Autor reizen, nun eine Gestalt wie Skule zu schaffen, deren Lebenskern und Todeskeim diese moralische Schwäche und Zaghaftigkeit wäre, zugleich den Zweifel zu schildern, dessen Qualen er oft genug in der eigenen Brust gefühlt. Wenn Skule nach Norwegens Königskrone trachtet, erstrebt er, wie Gunnar bei Hjördis, einen ihm nicht bestimmten Besitz, beide hegen den seiner eigenen Unkraft bewufsten Ehrgeiz, den verderblichsten und gefährlichsten. Wo Waffen blinken

ist Skule tapfer, wo er eine Gewissensentscheidung treffen soll, erweist er sich feige. Ihm gebricht ebenso der Mut dem Traum seiner Nächte, der Sehnsucht seines Herzens, dem lockenden Goldreif zu entsagen, wie sich seiner mit einem kühnen Griff zu bemächtigen, ihm fehlen die hohen Königsgesinnungen Håkons, aber auch die Energie des Bösen, welche den Bischof Nikolas Arnesson auszeichnet.

Vielfach herrscht die Meinung, es werde durch die zu grofse, der blofsen Episode des Bischofs, zugewandte Aufmerksamkeit, die Einheit des Dramas gestört, der Dichter habe durch die vollendete Durchführung dieser Gestalt für sie soviel Interesse geweckt, dafs die beiden Hauptpersonen darunter leiden müfsten. Nikolas Arnesson ist jedoch so wenig eine Episodenfigur neben Håkon und Skule, als Posa neben Philipp und Carlos, als Mephisto neben Faust und Gretchen, als Jago neben Othello und Desdemona. Bischof Nikolas bietet die notwendige Ergänzung zu Håkon und Skule, erst mit ihm ist der Kreis geschlossen, erst durch ihn wird der Streit um die Herrschaft in Norwegen symbolisch für jedes Ringen und Streben in der Welt. Der schroffste Gegensatz des durch Håkon vertretenen leuchtenden Tages ist nicht die über Skules Gemüt lagernde, ungewifs hin- und herspielende Dämmerung, sondern die finstere Nacht, in welche des Bischofs Sinn untertauchte; nicht das Graue gilt als Widerspiel des Weifsen, sondern das Schwarze.

Håkon repräsentiert die sichere, selbstbewufste Kraft des Selbstvertrauens, wie Nikolas die ihrer selbst kundige Unkraft, deshalb schreitet Håkon auf geraden Wegen, wo Nikolas, will er überhaupt etwas bedeuten, krumme einschlagen mufs; in Håkon vereinen sich alle königlichen Eigenschaften, wie Nikolas ihrer entbehrt. Håkon baut offen und mutig auf Gottes Schutz, Nikolas verläfst sich hinterlistig und feige auf des Teufels Schirm, Skule schwankt zwischen diesen Widersprüchen wie eben die Dämmerung zwischen Tag und Nacht. Als Krieger mutig wie Håkon, fehlt dem Jarl doch dessen selbstgewisse Sicherheit, wie Nikolas fühlt er, seine Kraft sei nicht so stark wie sein Ehrgeiz. „Ganze Talente kommen von Gott, halbe vom Teufel,“ pflegte Friedrich Hebbel zu sagen, das bewahrheitet sich hier an Skule und Nikolas. Diese unzureichenden Begabungen werden meist das Verhängnis ihrer Besitzer, weil sie den unerfüllbaren Trieb nach dem wahrhaft Grofsen, die ewige Unzufriedenheit mit sich selbst bedeuten. „Skule Bordsson war ein Stiefkind Gottes auf Erden, das war das Rätsel an ihm,“ dahin fafst Håkon richtig das Urteil über den unglücklichen Mitbewerber zusammen. Wie der Jarl dem Thron gerade nahe genug geboren wurde, um den Königsreif stets vor Augen schweben zu sehen, ohne dafs sich dieser je auf seine Stirne niederliefse, so überragt er auch an kriegerischen und geistigen Fähigkeiten

die meisten gerade hoch genug, um sich zum Höchsten berufen zu fühlen und doch trennt ihn eine oberste Schranke von dem schaffenskräftigen Empfinden derjenigen, welche wirklich auf der höchsten Stufe der Menschheit stehen. Alles Unheil kommt für Skule aus dieser Quelle mehr zu sein als er sollte, weniger als er wollte. Darin zeigt er sich Nikolas verwandt, auch dieser, freilich in anderem Sinne, ein Stiefkind Gottes, weil seinem Geiste die Stärke ward, die seinem Körper versagt blieb. Seine halbe, in ihrer Vereinzelung unzulängliche Begabung, wendet der Bischof dazu an, wozu sie ausreicht: Böses zu stiften, dadurch rächt er sich dafür, dafs sie zu schwach wäre, um die Geschicke des Landes im Guten zu lenken. Der Priester, einst ebenfalls und in gewissem Sinne noch immer Thronbewerber, ergänzt das Charakterbild der beiden anderen Kronprätendenten, er gehört nothwendig zu ihnen. Zählt Håkon zu denjenigen, welche ein hohes Ziel mit gerechten Mitteln zu erreichen trachten, so gilt Nikolas jedes Mittel gleich, wenn es nur zum Ziele führt; in Skule verkörpern sich jene nur zu häufigen Fälle, wo eine Laufbahn mit den Gesinnungen Håkons beginnt, um mit denen des Bischofs zu schliefsen. Anfangs das Unrecht scheuend, geraten sie ins Schwanken, dann ins Rutschen und sausen endlich pfeilgeschwind dem Abgrund zu, verlieren in der atemlosen Jagd nach dem Glück ihren Stolz und ihre Ehre, ohne doch das zu gewinnen, was sie so sehr lockt: das sind die Leute des bösen Gewissens und ihnen reiht sich Herzog Skule an.

Bischof Nikolas verschwindet nicht vorzeitig aus dem Stück, wenn er stirbt, sobald er dem Herzog mit der Nachricht von dem Geheimnis des Pfarrers Trond und der Vernichtung jenes die Lösung bergenden Schreibens das tödliche Gift ins Ohr träufelte. Damit ward Skule zum Abfall von dem jungen Herrscher reif, sein Schwanken zwischen Tag und Nacht insoweit beendet, als er sich offen zum Gegenkönig erklärt, so übernimmt er selbst die Vertretung des bösen Prinzips und Nikolas hätte von da ab keine Existenzberechtigung im künstlerischen Organismus des Dramas, gerade weil er keine Episodenfigur, sondern der Repräsentant einer Weltanschauung ist, welche in dieser Tragödie mit der gegenteiligen Lebensauffassung im Kampfe liegt. Liefse sich die „Nordische Heerfahrt" durch die Formel Schopenhauer gegen Nietzsche charakterisieren, so heifst in den „Kronprätendenten" Håkon gegen Nikolas und Skule so viel als Altruismus gegen Egoismus. Bleibt die Ich-Sucht des Herzogs unreflektiert, naiv, so ruht jene des Bischofs auf der Basis philosophischen Nachdenkens. Nikolas' Resultate stimmen genau mit der neuesten Modephilosophie überein, er könnte als Nietzsche-Schüler strenger Observanz gelten, wenn diese Figur nicht ein Vierteljahrhundert vor dem Bekanntwerden des glänzenden Stilisten und schwächlichen Wahrheitsforschers geschaffen wäre. „Es giebt weder

Gutes noch Böses, weder Oben noch Unten, weder Hoch noch Niedrig. Diese Worte müfst ihr vergessen," lehrt der Bischof; die Geschichte von dem Sohne, der Vater, Mutter, Weib und Kinder von dem rettenden Felsen in die Flut schleudert, um sich nur eine Stunde Leben zu erkaufen, nennt er „die Saga eines jeden weisen Mannes." Wirft Skule erschrocken ein: „Aber das Recht," so erwidert Nikolas: „Der Sohn hatte das Recht. Er hatte Kraft und Lust zum Leben, folg' dieser deiner Lust und brauch' deine Gaben — das Recht hat jedermann." Und mit jener Heiterkeit des Gemütes, welche denen geziemt, die verjährte Vorurteile überwanden, verkündet er die fröhliche Wissenschaft von der Umwertung aller Werte. „Ich befinde mich im Stande der Unschuld; ich kenne keinen Unterschied zwischen gut und böse." Man könnte in Versuchung geraten, den nordischen Priester für Nietzsches Inspirator zu halten, böten sich nicht altberühmte Charaktère der Weltlitteratur zum Vergleiche dar.

Richard III. war wie für Schillers Franz Moor auch für Ibsens Nikolas Arnesson das offenkundige Vorbild, daneben steuerte Jago wie für den Hassan im „Fiesco" auch hier einige Züge bei; „die Kronprätendenten" erinnern ja auch sonst mehrfach an Shakespeares Historien. Der Monolog des jungen Materialisten Franz: „Ich habe grofse Rechte über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen," entspricht auch der Grundstimmung des Bischofs. „Ich habe nichts verbrochen, an mir wurde gesündigt, ich bin der Ankläger!" ruft Nikolas Arnesson nicht ohne eine Art von Berechtigung aus; ohne sich über die Qualität seiner Thaten zu täuschen, fafst er sie als Notwehr, als Rache für seine Benachteiligung durch das Geschick auf: „Der Himmel war wider mich und empfing Schaden als Lohn." In wessen Leben gab es nicht Momente, wo er geneigt war, wie Franz Moor, mit der Natur zu hadern: „Wer hat ihr Vollmacht gegeben, jenem dieses zu verleihen und mir vorzuenthalten? Warum ging sie so parteilich zu Werke?" Nikolas wollte ein Kriegshäuptling sein und hatte Furcht. An sich wirkt ein Feigling lächerlich, Nikolas aber war „kraftlos von der Geburt an" als Halbmann in die Welt gesandt. Das Bewufstsein mangelnder Körperstärke treibt ihn zur Flucht, er kann unmöglich im Waffenspiel bestehen, da hält es schwer mutig zu bleiben. Doch der Hohn der Starken, denen das ein fröhliches Wagestück ist, was für den Schwächling sicheren Untergang bedeutet, trifft ihn, dem die Natur versagte, was sie jenen so reichlich zumafs. „Sverre bemerkte es zuerst, laut und spottend verkündete er es, und von jenem Tage an lachte jedermann im Heere, wenn Nikolas Arnesson in seiner Rüstung einherging," Waffenruhm und Frauenhuld, die beiden Pole seines Strebens, seiner glühenden Begier, versagen sich dem Krüppel, dessen ein elendes, im

Keim vernichtetes Leben harrt. So trostloser Zukunft gegenüber langt die Durchschnitts-Moral nicht zu; wer ein solches Dasein nicht unwillig abschütteln soll, mufs, entweder mit dem seltenen Märtyrermut einer grofsen Seele in der aufopferndsten Liebe für jene, denen er nicht gleich zu sein vermag, in der Förderung fremden Wohles, der Linderung fremden Wehes still sich resignierend Ersatz suchen oder, wie verschmähte Liebe so oft den grimmigsten Hafs gebiert, zum Menschenfeind werden, das in seinem Innern wühlenden Weh auch den andern zu bereiten trachten, seinen Zorn in ihrem Jammer kühlen, sein letztes Glück in der Schadenfreude über fremdes Mifsgeschick finden. Beides konnte im 13. Jahrhundert der Priester am ehesten; Nikolas nimmt das geistliche Gewand aus Hafs gegen die Glücklichen. Zum Engel oder zum Teufel mufs ein solcher Mensch werden, da sich jeder Mittelweg vor ihm verschliefst, oft mag die Entscheidung darüber auf einer Nadelspitze balancieren. Vielleicht stiefsen Sverres Hohnworte Nikolas auf den Höllenpfad, denn Sverre wird König; soll der Verhöhnte sich willig vor dem Beschimpfer beugen, welcher den ihm versagten Thron gewann? Doppelt schwer lastet nun die Erinnerung an den erfahrenen Spott auf Nikolas; stets besorgte er ja, König Sverre möchte ihm die entehrende Grabrede halten. Der Bischof will die verweigerte Achtung erzwingen, lieber gefürchtet als verlacht werden. „Ich hafste nur, weil ich nicht lieben konnte."

Er wurde dann ein zäher Hasser, Sverre bleibt das Ziel seines Ingrimms auch noch in Håkon, dem Sohn des beglückteren Nebenbuhlers. Mit derselben heftigen Inbrunst, mit der er einst lieben wollte, wandelt er nun die Wege heifshungriger Rache am Geschick. Kein Bedenken hält ihn zurück, selbst den Bruch des Beichtgeheimnisses scheut er nicht, er thut das Böse mit Lust um des Bösen willen. Ihm wohnt, so lange er diesen Mut der Sünde bewahrt, eine diabolische Gröfse inne, seine Konsequenz der Verderbtheit sichert ihm staunende Bewunderung. Er gab sich als Vasall dem Reich der Hölle zu eigen und als Würdenträger dieses Weltstaates taucht er gespenstisch am Schlufs wieder auf. Dazwischen liegt die Nacht seines Todes, ein Charaktergemälde ersten Ranges, eine Meisterleistung, die hinter Richards Traum und Franz Moors Sterbeangst nicht zurückbleibt, doch fehlt, was man eigentlich erwarten durfte, kühner, titanisch sich gegen sein Schicksal aufbäumender Trotz, der den Himmel verschmäht und bewufsten Willens zur Hölle fährt. Einen Augenblick gewinnt es den Anschein, als sollte die Gestalt so durchgeführt werden, dann aber wird der Bischof in der letzten Stunde klein und schwach, gleich Franz Moor. Der 80jährige Greis will nicht sterben, er fürchtet den Tod. Wie Kardinal Beaufort auf seinem Totenbett den König Heinrich VI. begrüfst:

„Bist du der Tod, ich geb' dir Englands Schätze,
So du mich leben läfst und ohne Pein,“

beschwört auch Nikolas seinen Arzt um drei Tage, um einen Tag, nur um ein paar Stunden Frist. Ehe er aus der Welt geht, will er sein Meisterstück der Schurkerei machen, Håkon und Skule für immer entzweien, danach bedarf er jedoch noch Zeit, um sich zu reinen, nochmals Absolution auch für diese That zu empfangen. Sein Empörermut hat ihn verlassen wie er nie jemand Treue bewahrt, möchte er jetzt auch den Satan übervorteilen, ein weifser Schwan werden. Die Feigheit des Körpers übt schliefslich ihre Rückwirkung auf den Geist und Nikolas' trotziger Sinn wird schwach und zaghaft. Es bietet ein eigenartig fesselndes Schauspiel, wie die Lust am Bösen und die Furcht vor dem Jenseits in ihm ringen. Um Zwist und Hader, auch wenn er nicht mehr schüren und hetzen kann, zu verewigen, findet er ein, wie er meint, untrügliches Mittel, das ihn doch trügen wird, ein perpetuum mobile, aber er verliert in diesen letzten Stunden sich selbst, er wird klein und kriecht vor den stets verleugneten höheren Mächten, allerdings ist dies andererseits nur konsequent, er log sich durchs Leben und möchte sich nun auch in den Himmel lügen. Von Norwegen meint er: „Hier darf kein Riese sein, denn ich war ein Riese,“ den rechten, trotzigen Stolz im Untergang könnte aber nur ein Riese offenbaren. Wohl überkommt den Bischof noch einmal der Grimm gegen „die da oben,“ welche von dem bei der Geburt an seinem richtigen Erbteil von Kraft Verkürzten fordern, „was sie ein Recht haben, von dem zu begehren, der die volle Kraft für sein Lebenswerk empfangen“ (es klingt dies an Frau Ingers Klage an: „Hat Gott der Herr ein Recht hierzu? — Mich als Weib zu gestalten — und dann eine Mannesthat auf meine Schultern zu bürden“), auf Håkons Zuruf: „Denkt an Euer Seelenheil und demütigt Euch,“ entgegnet Nikolas Arnesson stolz abweisend: „Die Werke des Menschen sind seine Seele und mein Werk wird auf Erden fortleben,“ doch er scheidet nicht in dieser grofsartigen Anklagestimmung, vielmehr ruft er nach Sira Viljam und den Kirchengebeten; in dem Moment seines letzten Bubenstückes sucht er zugleich die Verzeihung des Himmels zu erlangen. Auf kleinliche Heimtücke blieb er stets beschränkt, wo er Böses wirken wollte, darum fehlt seinem Sterben jene Würde, die auch seinem Leben abging. Seinem Eidschwur, den Brief des Pfarrers Trond in Skules Hand zu legen, entzieht er sich durch den Sophistenstreich die Bedingung wörtlich zu erfüllen, zugleich aber listig die Vernichtung des Schriftstücks durch den Herzog selbst zu veranlassen. Es ist von packendster Wirkung, wenn darauf der ahnungslose Skule verzweifelnd drängt: „Den Brief! den Brief!“ und der Sterbende satanisch lächend mit den hohnvollen Worten scheidet: „Den verbranntet Ihr soeben, guter Herzog.„

Nie wird der Herzog Gewifsheit erlangen, ob Håkon wirklich Sverres Sohn oder ein unterschobenes Kind sei, zu stark jedoch weckte er des Königs Argwohn durch seine Zetteleien mit dem Bischof, er kann nicht mehr zurück. Der offene Bruch erfolgt, der Bürgerkrieg beginnt; der stets schwankende Skule war jetzt zur Entscheidung gezwungen, wollte er nicht all sein Ansehen verlieren. Diese Charakterzeichnung führt Ibsen mit der feinsten Künstlerschaft aus; so interessant die Figur des Bischofs war, sie besitzt Vorbilder, gröfser noch als sie selber, nicht so hier. Das Räderwerk einer Seele wurde selten so klar dargelegt, die Psychologie der Unentschlossenheit kaum je trefflicher veranschaulicht als an Jarl Skule, dem Manne, der nie wagt, „alle Brücken bis auf eine abzubrechen, diese allein zu verteidigen und dort zu fallen oder zu siegen,“ vielmehr „für den Notfall jeden Weg offen wissen“ möchte. Skule wird stets begehren ohne zu erreichen wie Nikolas, fehlt diesem die Kraft des Körpers, so mangelt jenem die Kraft des Entschlusses. Kein Übermafs von Bildung hält ihn zurück wie Hamlet, Skule hat auch keine Rache zu nehmen wie der Dänenprinz oder Nikolas, in ihm wühlt lediglich der unruhige Ehrgeiz, den es drückt, irgend jemand über sich zu sehen und den zugleich der Zweifel martert, ob er sich auf der Höhe würde behaupten können. Auch wenn er sich endlich zum König ausrufen läfst, wird ihn, den Zweifler par excellence, stets diese Ungewifsheit quälen „und doch ist es besser hoch oben auf dem Königsthron zu sitzen und an sich selbst zu zweifeln, als unten in der Menge zu stehen und zu zweifeln an dem, der dort oben sitzt.“ Selbst zu diesem matten Aufschwung erhebt sich Skule erst als alternder Mann, nachdem er viele Könige kommen und gehen sah, ohne den Mut, seine Ansprüche mit Nachdruck geltend zu machen. Ursprünglich war des Jarls Natur gerade und pflichtbewufst, doch Ehrgeiz und Zweifel unterminieren den Turm seiner Ehre so vollständig, dafs er schliefslich in Trümmer sinkt; als Gegenkönig gebraucht Skule ohne Bedenken jedes, selbst das verabscheuteste Mittel.

Und nun die bitterste Ironie des Dichters: einem Schattenbild nachjagend, weist Skule das wirkliche Glück von sich, obwohl es zwei mal vernehmlich an seine Thüre pocht. „Ich war jung und opferte meine süfse, heimliche Liebe, um in ein mächtiges Geschlecht hineinzuheiraten“, die verlassene Ingebjörg bleibt ihm dennoch ergeben und zugleich führt die nur aus Klugheitsrücksichten geschlossene Ehe Ragnhild an seine Seite, deren Neigung für ihn ebenso heifs als unbeachtet ist. In den „Stützen der Gesellschaft“ erscheint Betty neben Konsul Bernick als eine zweite Ragnhild. Der Herzog würdigte sein Weib nie der Beachtung, so erfährt er nicht vor der Todesstunde, was sie ihm hätte sein können. Dies letzte Zwiegespräch birgt die schlimmste

Verurteilung seines Thuns: „Und du, Ragnhild, mein Weib, gegen das ich so viel gefehlt, du schmiegst dich in der Stunde der höchsten Not warm und weich an mich, du zitterst um das Leben des Mannes, der nie einen Sonnenstrahl auf deinen Weg geworfen?“ Darauf sie: „Du gegen mich gefehlt! O Skule sprich nicht so; glaubst du, dafs ich es jemals wagen könnte, mit dir zu rechten. Ich war stets zu gering für dich, mein hoher Herr, es kann keine Schuld lasten auf irgend einer That, die du begangen.“ Und Skule, dessen Klage stets war, er habe nicht einen Menschen, mit dem er besprechen könnte, was ihm am Herzen nagt, fragt erschüttert: „So fest hast du an mich geglaubt, Ragnhild?“ „Vom ersten Tage an, da ich dich sah.“ Skule meinte einst mit Recht, Håkon habe Margarethe zur Gemahlin erwählt, „weil es klug war, die Tochter des mächtigsten Mannes im Reich zu erküren“ und doch werde sie das Licht seines Lebens sein, denn über dem König walte ein Glücksstern, zu spät erkennt er, wie Ragnhild ihm dasselbe zu bieten vermocht hätte. Skule ist ein Stiefkind Gottes, nicht dafs ihm die Gaben versagt blieben, welche Håkon zuströmen, auch ihm wurden sie, weil ihm der helle Königsblick fehlt, die Natur eines jeden Dinges zu erkennen und zu gebrauchen. Die günstigen Gelegenheiten bieten sich den meisten Menschen, doch nur die lichten Sonntagskinder wissen sie zu ergreifen.

Nicht in frohem Siegerbewufstsein, noch in ernster Entschlossenheit, in einem Verzweiflungsrausch, zur Selbstbetäubung entfaltet der Herzog das Banner der Rebellion. So mächtig ergriff ihn Håkons grofser Königsgedanke, — dafs er alles aufbietet, um ihn zu vereiteln, nur weil es nicht sein Gedanke war. Ganz im Sinne des Bischofs, als ob ihm dieser einen Teil seiner Denkart vererbt hätte, will Skule Håkon hindern, solche kühne und segensreiche Ideen auszuführen, weil ihm derlei Ideen nie kamen. Je demütiger er sich innerlich vor des Nebenbuhlers Ideenflug beugt, desto leidenschaftlicher fühlt er sich zu äufserem Widerstand aufgestachelt. Den Gegenkönig Skule begleitet stets die Empfindung, seine Sache sei die ungerechte, selbst der Erfolg, an dem eine kleinere Natur sich aufrichten und rasch von Mifstrauen gegen sich zur Selbstüberschätzung vorschreiten würde, vermag dies nicht zu ändern. Håkons Königsgedanken hat ihn von dessen Königsberuf überzeugt, so sieht er nur eine Rettung: diesen Gedanken für seinen eigenen auszugeben. Diese Sünde wider die Wahrheit, mit der Skule die Seele seines Sohnes Peter, der endlich sich ihm darbietenden Stütze, vergiftet, rächt Ibsen an dem unseligen Zweifler, welcher sich nun zum Lügner erniederte. Rein gab ihm Ingebjörg sein Kind und liefs ihn schwören, er wolle es nicht Schaden nehmen lassen an seiner Seele. König Skule gelobte dies, aber nur um sein Versprechen sogleich zu brechen, den Sohn, der unbedingt auf ihn baut, mit einer Lüge

zu hintergehen; so erzeugen sich die Frevel Peters gegen alles, was anderen heilig gilt, und fallen eigentlich seinem Vater als Schuld zu. Wieder wandte der Himmel dem Prätendenten eine grofse, unverdiente Gnade zu und wieder verkehrt Skule selbst das ihm zugedachte Heil in Unheil. Sein Trachten nach der Krone giebt nur den äufseren Anlafs zu seinem Ende, die Schuld zu sühnen, den edeln Charakter des eigenen Sohnes gebrochen und vernichtet zu haben, geht Skule in den Tod. In dieser letzten Stunde jedoch erhebt er sich durch mächtigen Gedankenschwung hoch über sein von kleinem Ehrgeiz erfülltes Leben, ja auch über Håkon; freudig geben Skule und Peter ihr Leben hin, sühnend und befreiend wirkt ihr Sterben. Wie herrlich sticht dies vom Ende des Bischofs ab, die grofse Lehre von „Rosmersholm“, die verkrüppelt freilich auch für „Hedda Gabler“ und „Baumeister Solness“ gilt, wird schon hier nachdrucksvoll hervorgehoben: der stolzeste Augenblick des Lebens ist ein freier Tod.

Die beiden Könige werden durch die völlig abweichende Art, wie sie sich bei gleichartigen Anlässen benehmen, am schärfsten charakterisiert. Besonders deutlich geschieht dies sofort in der ersten Scene, wo Skule abwehrend meint, besser sei es, den heiligen Olaf jetzt nicht an ihn zu mahnen, während Håkon die gleiche Aufforderung, den Schutz des Himmels zu erflehen, mit der Begründung ablehnt: „Das thut nicht not. Seiner bin ich gewifs.“ Schon dies würde genügen, um den Gegensatz zwischen sicherem Vertrauen und furchtsamem Zweifel klarzulegen, aber Ibsen ging weiter, Situation für Situation setzt er das Gehaben der beiden Gegner in Parallele und stets schlägt der Vergleich zu Gunsten des jungen Königs aus.

Wie Skule sich von Ingebjörg schied, so verstöfst Håkon seine Geliebte Kanga, wie jener Ragnhild, wählt dieser Margarethe als Gemahlin, zur Mehrung ihrer Macht, zur Festigung ihrer Stellung, nicht aus unbezwinglicher Herzensneigung. Beiden wird dasselbe neidenswerthe Los, die aus kalter Politik gewählte Gattin hängt mit ganzer Seele an ihnen, Skule sieht über diese Neigung hinweg, entdeckt sie erst am Ende seiner Bahn, Håkon schätzt und erwidert die Liebe seines Weibes. Beide zeigten sich bereit, dem Königsmantel jedes Opfer des eigenen Glückes zu bringen, doch Skule will blofs die Macht erringen, Håkon ein stolzes Königswerk in That umsetzen.

Durch Vegard Väradals (und also durch des Bischofs) argen Rat verführt, sandte er Inga von sich, denn „ein König darf niemand um sich haben, der seinem Herzen allzu teuer ist“ und er will lieber die Mutter entbehren, als seinen Pflichten nicht voll nachkommen. Doch als Skules Abfall sein felsenfestes Vertrauen erschüttert, der von Gott Erkorene zu sein, dem zu trotzen dem Himmel trotzen heifse, und er sich fragt, weshalb der Himmel ihn so hart strafe, erkennt Håkon

seine Schuld gegen Inga, die er von sich stiefs, wie gegen Margarethe, die ihm blofs äufserlich nahestand, da er sie als kluge Ratgeberin, nicht um ihrer selbst willen schätzte. Håkon geriet durch sein unbegrenztes Selbstvertrauen in Gefahr sich zu verhärten, er meinte in keimendem Cäsarenwahn Mut, Kraft und Scharfsinn, wo immer im Lande sie sich fänden, seien „Gaben, die Gott den Menschen verlieh, auf dafs sie sie für mich verwenden." Mit Skules Empörung tritt im Charakter des Königs eine zur Gesundung führende Krisis ein. Die Erkenntnis, auch er sei nicht frei von Fehl und Irrtum, stimmt ihn dann milder, versöhnlicher. Mit dem Geständnis: „Margarethe — meine Mutter — ich habe schwer gesündigt" schliefst er beide eng an sich und nun erst, wo er sich bewufst ward, für seinen Herrschergedanken das Lebensglück anderer nicht mit schonungsloser Kälte dahingeben zu sollen, glaubt er wieder auf den einen König im Himmel trauen zu dürfen.

Wie Håkon gegen Gattin und Mutter, fehlte Skule gegen Gattin und Tochter; wie Håkon der Glauben an sich selbst durch das feste Zutrauen der beiden Frauen zurückgegeben wird, hätte auch Skule aus demselben Quell Kraft und Stärke schöpfen können. Gerade er bedurfte eines Genossen, „der mir ohne eigenen Willen gehorcht — der unerschütterlich an mich glaubt, der im Guten und Bösen zu mir hält, der nur lebt, um Licht und Wärme in mein Leben zu strahlen, der sterben mufs, wenn ich falle". Das wäre, wie er in richtiger Selbsterkenntnis zu Jatgejr sagt, die rettende Stütze für ihn gewesen; Ingebjörg wie Ragnhild hätten vermocht, ihm dies zu bieten, an beiden schritt er achtlos vorbei, auch als ihn der Skalde direkt an sie mahnt. Ragnhilds Liebe liefs der Jarl stets unbeachtet und als Ingebjörg nach zwanzig Jahren ihm naht, wie Inga dem König, um ihm ihr letztes Eigentum, den Sohn, zu opfern, nimmt er diesen jauchzend auf, sie mag unbeachtet wieder scheiden. Seine Schuld gegen die Jugendgeliebte kommt ihm gar nicht zum Bewufstsein, egoistisch will er Peter allein besitzen.

Beide Nebenbuhler verhärteten sich im Kampf um die Krone, doch während Håkon im Unglück in sich gehend das Rechte auch nur mit rechten Mitteln verwirklichen will, strebt Skule immer tiefer sinkend sich den Goldreif um jeden Preis zu wahren. Auch an sein Kind erinnerte Jatgejr ihn vergeblich; er zürnte blofs, dafs es kein Knabe war, darum wandte sich Margarethens Herz wohl auch leichter Håkon zu. In dem Enkelsohn erblickt Skule nur den Erben Håkons, jedes menschliche Gefühl verleugnend, befiehlt er das Königskind zu töten, wo immer man es finde, sei es selbst vor dem Altar oder im Arm der Königin; so zwingt er den Gegner, der ihn eben noch vergebens mahnte, der Königin, seiner Tochter, zu gedenken, dieselbe

Acht über sein Haupt zu verhängen, doch nimmt Håkon geweihten Boden aus, obgleich Skule sogar zum Asylbruch kirchenschänderisch aufreizte. Der junge Held vergifst nie mehr, wie vordem, dafs sein Weib Skules Kind ist; er mufste diesen verdammen, will Margarethe nach solchem Thun nicht länger sein eigen bleiben, so zeigt er sich, obzwar mit bitterstem Seelenschmerz, bereit sie ziehen zu lassen. Doch ihr Glaube an ihn wankt nicht, „mein hoher Herr, du urteilst gerecht". Peter baut ebenso unerschütterlich auf den Vater, so wird er zum kirchenräuberischen Unhold, Skule befahl es ja und was für diesen geschieht, ist recht gethan. Håkon rechtfertigt sein Glück durch seine Gesinnung, er verdient das in ihn gesetzte Vertrauen, denn aus ihm spricht die Wahrheit, Skule schändet sein Glück durch Mifsbrauch, zu seinem Unheil glaubt Peter dem Vater, denn aus diesem redet die Lüge.

Als bei dem Strafsenkampf in Oslo einer der „Birkebeiner" den erschlagenen „Wolfsbalg" plündern will, haut ihn Dagfine Bonde, Håkons Vertrauter, nieder, Skule hingegen versprach seinen Kriegern, jeder solle „Waffen und Rüstung, Gold und Silber", sogar die Würde des Feindes erben, den er tötet. Von Grauen erfafst vor einem Krieg, wo Bruder den Bruder mordet, ruft Håkon, bereit selbst auf seinen Königsgedanken zu verzichten, wenn nur dem Lande Frieden wird: „Lafs uns das Reich teilen!" aber „Alles oder nichts", rast Skule, „erschlagt sie, erschlagt sie alle!" Er denkt jetzt nur daran, den eben gefundenen Sohn zum Herrscher zu erhöhen, auch Håkon ist Vater, doch blieb in seinem Herzen neben der Liebe zu seinem Erben Raum für das Mitleid mit seinem Volke. So überragt der wahre König stets den Prätendenten.

Skules aufflammende Wut in der Schlacht war nur Strohfeuer, den Geschlagenen befiel die alte Mutlosigkeit, verschärft durch das quälende Gefühl des Betruges an seinem Sohne. Ein so schwacher Mann ward König Skule, dafs er sich vor aller Blicken verbirgt. Das durch seinen Ehrgeiz geflossene Blut, die Schatten der Toten ängstigen ihn und stets martert ihn überdies der Vergleich mit dem Gegner. Er käme nie über Håkons Leiche hinweg, wie dieser später symbolisch über die seine schreitet, keinen treueren Rächer hätte der Gefallene als des Siegers eigenes Herz. Der entsetzliche Anblick des gänzlich verwilderten Peter heilt endlich Skules krankes Gemüt und leitet ihn auf den Weg der Entsagung. Als der Herzog blinden Glauben an sich verlangte, übersah er die fürchterliche Verantwortlichkeit dessen, der ein solches blind gehorchendes Werkzeug mifsleitet. „Es ist der Glaube an mich, der ihn zu dem gemacht hat, was er jetzt ist." Nur durch freiwilligen Tod kann er Peters Seele und die eigene retten und zugleich seinen Fehl an Håkon, wenn nicht tilgen, doch mildern,

„indem ich ihn von einer Königspflicht frei mache, die ihn von dem Teuersten scheiden müfste, das er besitzt“; Margarethe könnte nicht bei dem Manne bleiben, welcher die Acht wider ihren Vater auch wirklich vollstreckte.

Auf seinem Todesgang kommt bei Skule eine selbst bei Håkon nur halb angedeutete Überzeugung zum Durchbruch, durch welche dies Drama sich hoch über einen blofs genealogisch begründeten Thronstreit erhebt, wie er sogar Shakespeares Historien zu Grunde liegt. Seiner Schwester Sigrid, die vom Parteienstreit unberührt blieb, weil sie ihr Land mehr liebte als ihren Bruder, trägt der Prätendent auf, dem König zu melden, „dafs ich jetzt in meiner letzten Stunde noch nicht weifs, ob er der Königsgeborene ist; eins jedoch weifs ich unerschütterlich fest: er ist der von Gott Erkorene“. Nicht vor seinem formal zweifelhaften Thron- und Erbrecht beugt sich Skule, weil Håkon es verdient, Herr zu heifsen, fleht der Besiegte mit rührender Bitte zuletzt: „Gott! Ich bin ein armer Mann; ich habe nichts zu geben als mein Leben. Nimm es hin, aber rette Håkons grofsen Königsgedanken“. Wie der Skalde Jatgejr für ihn, stirbt Skule für das Lebenswerk des Gegners, für das er nicht zu leben vermochte; damit findet die Tragödie vom verfehlten Beruf einen grofsartigen und erhabenen Abschlufs: Skule, der erstrebte, was ihm versagt war, will es nun, dafs ein anderer vollende, was er nicht vermochte.

In Skule und Håkon verkörpern sich allgemeine Prinzipien, wenn der ältere Mann dem grofsen Einigungsgedanken des Jünglings gegenüber macchiavellistisch-realpolitische Prinzipien verficht, wonach die Zersplitterung des Staates in sich befehdende Teile dem Einflufs und Ansehen des Königtums am zuträglichsten sei. Der damit ausgesprochene Gegensatz einer volksfreundlichen, die allgemeinen Interessen in den Vordergrund stellenden und einer volksfeindlichen, Sonderinteressen pflegenden Politik ist doch gewifs kein blofs nordischer. Skule wollte Herrscher sein, um Macht zu besitzen, Håkon um dieselbe zum Besten seiner Unterthanen zu gebrauchen. Könige, wie Skule gab es viele, Håkon mahnt nur an einen, dem freilich sein Glücksstern mangelte, an den unvergessenen Volkskaiser Josef. „Königliche Geburt erzeugt königliche Pflichten“, spricht Håkon, der gröfste unter den drei Thronbewerbern, nicht weil er der glücklichste wäre, sondern weil er mit klarbewufster Thatkraft weit höheren Zielen als persönlichem Ansehen nachstrebt. Håkon überragt Skule, denn er weifs, was er will, aber er kann auch, was er will und dadurch überragt er Nikolas. Håkon, der Mann der harten Güte, streng, wo es not thut, mild, wo dies frommt, geht keineswegs als Nachtwandler einen Weg, ohne zu wissen, wohin derselbe führt, er fafst die Tragweite seiner Gedanken vollkommen, die Forderungen der Zeit vertritt er mit so

starkem Bewufstsein, dafs er bei der entscheidenden Auseinandersetzung dem Herzog vorwirft: „Die Zeit ist Euch vorangeeilt und Ihr versteht sie nicht mehr“. Mit leuchtenden Augen beschreibt er hierauf, welche That „Norwegens König jetzt vollbringen mufs“: die durch frische Mifsgunst und alten Hafs geschiedenen Stämme zu einem Volk einigen, das fühlt und weifs, es sei eins. Der Håkon der letzten Akte ist unstreitig gröfser als jener der ersten, zu dieser vollen Höhe richtet er sich jedoch erst empor, als ihm das Glück treulos zu werden begann. Die Definition des Bischofs, wonach der glücklichste Mann der gröfste sei, pafst in keinem Punkte auf den jungen König, steht dieser am Ziel, dann wird er nicht durch den Jubel des Volkes überrascht erfahren, dafs er ein grofses Werk vollbrachte; weil er die Gröfse und die Schwere seiner Aufgabe kennend mit festem Entschlufs ans Werk schritt, um ein in seinem Geist lebendiges Neues zu verwirklichen, darum vermochte er dies siegreich zu vollenden. Nikolas Arnesson war der unglücklichste, denn stets wufste er nur zu klar, sowohl was er wolle, als dafs er dies nicht könne, so kam er zu der irrigen Meinung, wer unbewufst das Richtige ergreife, sei der Gröfste, wie er ja wirklich der Glücklichste sein mag. Der Gröfste ist freilich derjenige, welcher die Forderungen seiner Zeit erfüllt; je klarer er sie aber erfafst, desto eher kann er sie verwirklichen. Håkon thut wie Harald Harfagar: „Er warf die alte Geschichte über den Haufen und schuf eine neue“, und er ward im rechten Augenblick an den rechten Platz gestellt, wodurch er dies vollbringen konnte. Der gröfste Mann ist jener, der seine Zeit begreift, weifs, was sie verlangt, wie auch, was sie bedarf, und sein Leben daran setzt, diese jetzt erforderliche Entwicklung heraufzuführen. Gewährt ihm Schicksalsgunst noch die Gnade seine Pläne ausführen zu dürfen, gleich Håkon, dann wird er auch der glücklichste Mann, indes die Zeit, wenn er seine Begabung wie Skule und Nikolas dazu verwendet, ihrem Zuge sich zu widersetzen, achtlos über ihn hinwegschreitet. Skule war ein Stiefkind Gottes, denn mit einem leichten fatalistischen Zuge zeigt sich an ihm, wie manchen Menschen die scheinbar erfreulichsten Gaben zu Trübsal und Leid ausschlagen, während glücklichen Sonntagskindern gleich Håkon selbst widrige Fügungen schliefslich zum Besten gereichen, heitere Selbstgewifsheit ihnen als köstlichstes Gut beschert wurde. Håkon besitzt, was „die Römer ingenium nannten“, doch zum Manne geschmiedet wurde er dann wie Prometheus von der Zeit und dem Schicksal; zu schlackenlosem Gold läutert sich das Erz seines Charakters im Feuer des Mifsgeschickes, welches den Helden stählt wie es den Schwächling verzehrt.

In jenen Jahren war das Schicksal eifrig daran, auch aus dem Dichter den Mann zu hämmern, dessen die Zeit bedurfte. Kurz bevor die „Kronprätendenten“ entstanden, ging das „norwegische Theater“ der Hauptstadt zu Grunde, ein ziemlich prekärer Posten als ästhetischer Konsulent am „Christiania-Theater“ hielt den brotlos Gewordenen notdürftig über Wasser. Da sein Gesuch um eine Dichterpension, wie sie in Dänemark mehrere Schriftsteller bezogen und in Norwegen damals Björnson vom Staat bewilligt erhielt, kein Gehör fand, sah er die kläglichste Misère an sich herankommen, so dafs seine Freunde sich bemühten, ihm ein kleines Einkommen als — Zollbeamter zu verschaffen. Stärker noch als diese persönlichen Kümmernisse, über die ihn (1864) ein schwer genug erlangtes Reisestipendium hinweghob, beeinflufsten ihn die politischen Ereignisse. Der dänische Krieg wurde für seine dichterische Fortentwicklung von einschneidendster Bedeutung. Als Deutsche erfüllt es uns mit freudigem Stolz, zwei deutsche Herzogtümer drohender Entnationalisierung entrissen zu haben, auf Skandinavien jedoch mufste dieser Feldzug etwa so wirken, wie bei uns das Scheitern der Erhebung von 1848; datiert doch Ola Hansson das Aufkommen des Realismus und Naturalismus in Schweden und Norwegen von 1864. Man erörterte nämlich im Norden vorher eifrig die Idee eines Grofs-Skandinavien, dachte daran, die drei Reiche wieder wie zur Zeit der Kalmarer Union zu einem zu verschmelzen, mindestens nach aufsen unbedingt zu Schutz und Trutz zusammenzustehen. Ibsen gehörte mit Leib und Seele dieser Bewegung an, der die Volksstimmung sich zuneigte, mit der die Politiker sich sehr ernsthaft beschäftigten und an der gemeinsame Studentenkongresse sich berauschten. Vermutlich hatten die Zeitungsberichte über die erste solche 1845 zu Kopenhagen stattgehabte Zusammenkunft, wobei der schöne Orla Lehmann die Kongrefsteilnehmer durch seine feurige Rede elektrisierte, auf den 17jährigen Apothekerlehrling in Grimstad tiefen Eindruck gemacht; vielleicht knüpft der grofsskandinavische Idealismus Ibsens an jene Zeitungsblätter an. Jahrzehnte lang glaubte er an diese Idee, in den „Kronprätendenten“ verherrlichte er sie in deutlichen Anspielungen, um so nachhaltiger und bitterer mufste die schmähliche Enttäuschung sein. Wie oft war den zunächst gefährdeten Dänen Waffenbruderschaft gelobt worden, nun schlug die Stunde des Ernstes, das kleine Land sollte der Übermacht zweier Grofsstaaten allein standhalten, denn jetzt, wo die Zeit trieb zur That zu schreiten, waren die mutigen Freunde verschwunden. Da rief Henrik Ibsen zu den Waffen, im Dezember 1863 schuf er eins seiner besten Gedichte „Ein Bruder in Not.“. Flammende Entrüstung quillt darin herb empor:

„Die Worte und der hohe Mut —
Im Herzen schien ihr Quell;

Doch war's nur eine Phrasenflut,
Die sich verlief — wie schnell!
Der Baum an Hoffnungsblüten reich,
Ein Festesscheingebild,
Steht nun entblättert, traurig, bleich,
Ein Grabkreuz auf der Jugend Reich,
Gerade nun, da 's gilt."

Als giftiger Judaskufs gelten ihm die dem Nachbarvolk gemachten, uneingelösten Versprechungen; das verratene, den stärkeren Gegnern preisgegebene Dänemark schreit anklagend auf:

„Euch galt's, dem ganzen Norden mit! —
Wo wart ihr, da zum Tod ich schritt? —
Was kamst du, Bruder, nicht!"

Eine kühne That, Teilnahme am Kampf forderte der Dichter von seiner Heimat, es blieb vergeblich, sein Ruf verhallte wie die Stimme des Predigers in der Wüste. So schied er denn von seinem Lande mit den Empfindungen Valentins gegen Grethchen:

„Da du dich sprachst der Ehre los,
Gabst mir den schlimmsten Herzensstofs."

Der nüchterne Politiker mag sich sagen, das Eingreifen der Skandinavier hätte wenig am Gang der Ereignisse geändert, der Poet mufste die Hilfeleistung als Gebot der nationalen Ehre betrachten.

Am 2. April 1864 verliefs er Christiania, um, ein freiwillig Verbannter, jenes unstete Wanderleben auf sich zu nehmen, von dem er als Greis erst dauernd nach Norwegen heimkehren sollte.

„Ich schleudert' hinaus einen Glockenschrei
Übers weite Land, doch blieb's dabei.
Mein Thun zu Ende, ich stieg an Bord
Und dampfte fort von dem teuren Nord,"

beginnt das Gedicht „Des Glaubens Grund", sein bitterer Abschiedsgrufs an die Heimat. Die Reisegesellschaft spricht von den trotz alledem nach Dänemark geeilten Freiwilligen „doch ohn' es zu billigen," nur eine alte Dame zeigt sich gefafst, obwohl ihr einziger Sohn mitbedroht scheint. An ihrer Zuversicht will sich des Dichters Glaube an sein Volk neu emporranken, da erfährt er den Grund ihrer Ruhe, mit ätzender Satire heifst es: „Ihr Sohn war Soldat im norwegschen Heer." Diese eine Zeile in ihrer sachlichen Kürze wirkt wie ein Dolchstofs, beifsender konnte kein Spott sein. Wenn Ingrimm und Hohn seither in Ibsens Dramen so häufig vorwalten, so ist die psychologische Begründung in dieser schwersten Enttäuschung zu suchen, die

ihm zu teil ward, als er unvorsichtig genug noch einmal an einen idealen Aufschwung geglaubt hatte. Seine nationale Gesinnung, sein Vertrauen auf die Menschen, soweit es überhaupt vorhanden war, erlitt damals einen argen Stofs, eine Welt versank und alle seine späteren Werke stellen sich als Früchte der schreckensvollen Klarheit dar, mit der er nun lauter Skules und nicht einen Håkon um sich erblickte. In den beiden Gedichten „Ein Bruder in Not“ und „Des Glaubens Grund“ birgt sich bereits der mifstrauisch-ironische Entrüstungspessimist Ibsen der modernen Zeit- und Streitdramen, der gleich Bischof Nikolas nur hafst, weil er nicht lieben konnte. Das Jahr 1864 bedeutet den wichtigsten Wendepunkt in Ibsens Leben und Schaffen.

IV.

(Brand. — Peer Gynt.)

Seit Goethes Aufenthalt in Rom gilt die italienische Reise als ausschlaggebendes Ereignis für jeden deutschen Dichter, obwohl schon Grillparzer und Hebbel durch die Berührung mit dem frisch pulsierenden Leben von Paris viel stärker und poetisch anregender beeinflufst wurden als durch die tote Residenz der Päpste. Jonas Lie und Alexander Kielland, nach Ibsen und Björnson die hervorragendsten norwegischen Schriftsteller, wandten sich auch, als sie Reisestipendien erhielten, nach Paris, die beiden bedeutendsten Vertreter der neuesten litterarischen Strömungen des Nordens, der Norweger Arne Garborg und der Schwede August Strindberg, wählten Berlin, um neue Eindrücke zu empfangen, ja Ibsen selbst sendet seinen jungen Maler Oswald in den „Gespenstern" an die Seine. Wenn er dennoch zunächst (für vier Jahre) Rom, später Dresden und München den Vorzug gab, so scheint dies, obwohl da auch recht prosaische Erwägungen mitspielen können, charakteristisch für sein Bestreben, sich von der Aufsenwelt abzuschliefsen, sich zu isolieren, seine Stoffe nicht von aufsen aufgedrängt zu erhalten, sondern im Innern langsam reifen zu lassen. Nicht aus dem lebendigen Verkehr mit der lauten Umwelt, aus der einsamen Denkarbeit des philosophisch von fern die Dinge Betrachtenden erwuchsen seine Dramen. Darum aber blieb trotz aller aufserordentlichen Kraft der Anschauung ein weltferner, wachsfigurenartiger Zug haften; das Befremdende, Unheimliche erklärt sich manchmal als Unlebendiges. Auch das mystische Element in des Dichters Natur mufste sich nach der geheimnisreichen ewigen Stadt sehnen und vielleicht vermochte ihn deshalb in der ersten Hälfte der achtziger Jahre das zur modernen Hauptstadt hastig sich umgestaltende Rom, als er es wieder aufsuchte, nicht dauernd zu fesseln. Noch ein für Ibsen sehr wichtiges Moment führte diesen nach der Siebenhügelstadt: sein tiefer Drang nach Schönheit. Der Dichter der Wahrheit verehrt nämlich die edeln Formen der Renaissance und hält eine Sammlung altitalienischer Gemälde für seinen kostbarsten Besitz. Das von seinen Figuren so oft gehegte Verlangen nach Schönheit, nach helleren, fernen Landen teilt der Dichter mit ihnen, darum

eilte der Nordländer freudig nach dem sonnigen Süden. Der Poet in Ibsen wurde zuvörderst von Rom weit weniger beeinflufst als der Mensch, eben dort schuf er zwei dramatische Gedichte von stark norwegischer Färbung; im „Brand“ und „Peer Gynt“ hält der Dichter Abrechnung zwischen sich und der Heimat.

Beide Werke sind nicht blofs mystisch angehaucht, wie dies ja auch die „Kronprätendenten“ in der Gegenüberstellung von Glücksstern und Schicksalsungunst waren, sondern tief in den dunkeln See der Symbolik getaucht. Der Schöpfer dieser bedeutsamen, weltumspannenden Bilder war wieder zum ungewifs Suchenden und Ringenden geworden. Mit den „Kronprätendenten“ hatte er dem zweifelnden Verneinen der „Komödie der Liebe“ ein vertrauensvoll sich aufschwingendes Bejahen entgegengestellt. Dort feierte er den Sieg des Grofsen, den Triumph der Idee und bekannte sich zum Glauben an alles überdauernde und überwindende Liebe, dann brachte der Krieg von 1864 eine trostlose Verbitterung, das mühsam sich abgerungene Zutrauen entschwindet wieder und erst mit den Schlufsworten der „Stützen der Gesellschaft“ findet sich der Glaube an eine bessere Zukunft abermals ein, von dem auch „Das Puppenheim“, „Die Gespenster“, „Der Volksfeind“ beseelt werden, die „Wildente“ offenbart seinen neuerlichen Verlust, nur teilweise wird er in „Rosmersholm“ und der „Frau vom Meere“ zurückerkämpft, um in „Hedda Gabler“ und vor allem in „Baumeister Solnefs“ neuen bangen Zweifeln gegenüber neuerlich an Boden zu verlieren. Zu dem frohen, zuversichtlichen Hoffen der „Kronprätendenten“ kam es nie mehr, in allen Werken der letzten dreifsig Jahrn gewann die Stimmung der „Komödie der Liebe“ die Oberhand, der tastende, forschende Zweifel; aber gerade als Dichter des Zweifels wurde Ibsen der charakteristische Repräsentant einer Zeit, der nichts mehr unerschütterlich feststeht, in der alle Anschauungen in Flufs gekommen sind. Ibsen geleitet uns auf dem oft trostlosen Zug durch die Wüste; wie Moses erblickte er schliefslich das gelobte Land, betreten darf er es nicht mehr.

1866 erschien „Brand“, 1867 „Peer Gynt“: diese beiden Tragödien des menschlichen Lebens gehören zusammen wie Avers- und Reversseite derselben Münze. Dem modernen Faust, Pfarrer Brand, gab Ibsen viel von seiner eigenen Persönlichkeit; die Forderung: „Alles oder nichts“ stellt der Held ganz im Sinne seines Schöpfers, doch befreite sich der Poet nach Art Goethes von lastenden Gemütszuständen durch künstlerische Ausprägung dieser Stimmungen. Ibsen sucht eine von ihm selbst gefühlte Einseitigkeit seines Wesens im „Brand“ zu überwinden. Dem Priester fehlte der warme, belebende Hauch einer Seele, die Menschen menschlich zu lieben vermag:

„Das, was die Menschen Liebe nennen,
Das kenn' ich nicht und will's nicht kennen."

Daraus folgt eine allzu schroffe Strenge bei der Geltendmachung seiner Prinzipien, doch darf deshalb der Schlufs keineswegs dahin umgedeutet werden, als ob Brands Streben seine Sache rein zu erhalten verurteilt würde. Dem Eiferer fehlte die Gabe, von welcher der Apostel meint, ohne sie sei auch ein Berge versetzender Glaube nicht ausreichend. Brand besitzt wie Håkon den Glauben an sein Prinzip und die Thatkraft es durchzuführen, aber während der junge König sich zu voller Höhe erhebt als er seiner entschlossenen Härte liebende Milde beigesellt, bleibt der Pfarrer schon auf der ersten Entwicklungsstufe Håkons stehen. Schwächliche Güte fördert kein grofses Unternehmen, doch rauher Härte allein gelingt kein dauerndes Werk. Die rechte Seelenverfassung für Reformatoren bildet eine harte Güte. Brand scheitert an übergrofser Härte, wie Johannes Rosmer, Priester gleich ihm, an übergrofser Weichheit des Gemütes. Beide wollen Adelsmenschen erwecken, Brand durch Freimachen ihres Willens, Rosmer durch Adelung ihrer Sinne mittels der Freude, Christen im kirchlichen Sinne sind beide nicht, während jedoch der milde sanfte Rosmer durch Selbstmord, auch äufserlich in bewufstem Gegensatz zur Religion, aus dem Leben scheidet, wird der finstere Brand im Tode weich und unterwirft sich willig dem Verhängnis.

Brand war nahe daran als Priester der Eiskirche zu enden, durch grausame Schroffheit in fürchterliche Vereinsamung hineingetrieben, nachdem er alle von sich weggedrängt, die ihm Gefolgschaft geleistet hätten, falls er mit warmer aus dem Herzen quellender Begeisterung die Masse zu fesseln verstand. Seine Begeisterung kommt aber aus dem Kopf, sie ist der kalte Fanatismus des Denkers für sein Prinzip und für diesen Enthusiasmus des Verstandes fehlt der Menge das Organ; die lodernde Glut des Schwärmers kann sie bezaubern, aber nicht der trockene kategorische Imperativ der Pflicht, als dessen Verkörperung Brand sich darstellt. Zweimal gewinnt er die Volksstimme für sich: als er (mit einem leichten Anklang an Wilhelm Tell) das Boot losbindet, der Wut empörter Wellen trotzt, um dem verzweifelnden Kindesmörder geistlichen Trost zu bringen und als er in donnernder Strafpredigt die neue Kirche verkündet, wo Glauben und Leben eins sein soll, sein Pfarramt niederlegt und seine Dörfler auffordert, ihm sofort zum Kampf auf Leben und Tod zu folgen, denn dies sind keine Thaten der kühlen Vernunft, es ist das feurige Beginnen eines zuversichtlichen Schwärmers.

Brand mangelt wohl das, woran es seinem Schöpfer gebrach, der selbst in Gefahr schwebte, ein Dichter der Eiskirche zu werden; er stellt (auch hierin Kantianer) die sittliche Forderung als drohendes

Schreckgespenst hin und bewirkt so Zittern statt Hinneigung. Er fafst sein Prinzip so kalt und starr auf, dafs es jeden fröstelt; „alles oder nichts“ mögen Krieger im Schlachtgetümmel ihrem Feldherrn nachjauchzen, spricht Brand es aus, so erstickt der jubelnde Zuruf in der Kehle, denn seine finstere Entschlossenheit ängstigt mehr als sie erhebt. Er hat der Liebe nicht und selbst wo er sie fühlt, wie gegen Agnes, vermag er dies nicht recht zu zeigen. Dieser Mangel drückt auf ihn als Erbfehler, als Schuld. Aus einer liebeleeren Ehe entsprossen, gebricht es ihm an dem, was im Elternhaus nie vorhanden war. Dieses erste Milieu, die Umwelt, in die er hineingeboren ward, bestimmt seinen Charakter, ist sein Geschick und wird sein Verhängnis. Den armen Käthnerssohn im Sinne nahm die Mutter doch, Grofsvaters Rat befolgend, den andern mit dem „dünnen Schopf“ und, als der erhoffte Wohlstand ausbleibt, macht sie die Angst, auch das zu verlieren, wofür sie ihre junge Neigung opferte, zur gierig zusammenscharrenden Geizigen; dem Golde bringt sie die Mann und Kind verweigerte Liebe entgegen. Brands Mutter zählt wie Frau Inger und Hjördis zu den Frauen, welche den Gatten selbst im Sprösling nicht zu lieben vermögen, wie dann Hedda Gabler das werdende Wesen in ihrem Schofse hafst, weil es Jörgen Tesman zugehört. Ähnlich kann Ellida, so lange sie Wangel nicht liebt, auch dessen Kindern erster Ehe nicht Mutter sein, sobald sie aber mit dem Gatten eins wurde, wendet sie sich den Stieftöchtern freundlich zu; umgekehrt schliefsen Peer Gynts Mutter Aase und Helene Alving sich ihren Söhnen um so inniger an, je weiter sie sich von ihren Gatten entfernt fühlen. — Brand wie Peer Gynt und wie später Stensgard und Oswald Alving, freilich in anderer Weise, werden durch die desolaten Verhältnisse im Elternhause was sie sind. Die tief in die Seele schneidende Erzählung „Herbstabend war's, der Vater tot“ offenbart uns, von welcher entsetzlichen Erinnerung des Priesters Geist sich nie befreien kann. Er sah die Mutter hyänengleich das Sterbelager durchsuchen, ohne Scheu vor dem Toten den Leichnam lieblos hin- und herstofsend, um verborgenes Geld zu finden; damals verlor sie des Sohnes Herz, aber auch er büfste in jener Stunde die Fähigkeit echter, geduldiger Menschenliebe ein. In seinem Innern ging etwas in Stücke und der unheilbare Rifs klafft durch sein ganzes ferneres Leben.

Die „schwindeltiefen Rätselfragen“ der Vererbung in geistiger und leiblicher Beziehung, mit denen wir uns als Kinder moderner Weltanschauung notwendig auseinandersetzen müssen, werden im „Brand“ mit schauderndem Ernst aufgeworfen. Neben der hypothetisch hingestellten direkten Vererbung des Triebes zum Bösen, gelangt in dieser philosophischen Dichtung die unbestreitbare, sozusagen indirekte Vererbung durch die geistige Atmosphäre des Elternhauses und erste

entscheidende Jugenderinnerungen zur Erörterung. Aus der Hütte des Selbstmörders tretend, erwägt Brand den Eindruck der Schreckensthat auf die beiden überlebenden Kinder, den untilgbaren Fleck, der ihrer Seele durch dies grauenhafte Ereignis eingeätzt worden sei und ihre ganze Zukunft mafsgebend beeinflussen könne. So wird kunstvoll die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt und die Stimmung für die folgende Scene Brands mit seiner Mutter vorbereitet, welche die auf ihn vererbte „Sünde im Geschlecht“ enthüllt und in voller Bedeutsamkeit für seine Charakterbildung darthut. Seine Kindheit war durch das entsetzliche Bild jener Sterbenacht vergiftet, die Mutter für ihn ein Gegenstand des Abscheus und ihrerseits seine Abneigung redlich vergeltend:

„Dir trotzt' ich als ich Kind noch war,
Ich war nicht Sohn, du Mutter nicht,
Wir warten beide aufs Gericht.“

Um der Frau, die ihn geboren, trotz ihrer Vergehungen den Himmel zu sichern, mufste der Sohn Geistlicher werden und mit echt tragischer Ironie wird nun gezeigt, wie diese unnatürliche Mutter sich durch die That, welche ihr die Absolution unter allen Umständen sichern sollte, selbst die Zuchtrute band. Gerade ihr Sohn verweigert ihr das heilbringende Sakrament, entzieht es ihr, trotzdem sie neun Zehntel des ungerecht erworbenen Gutes fahren lassen will, um nur die Seele zu retten, unerschütterlich beharrt er auf seiner Forderung „Alles oder nichts“ und während z. B. der Propst sich zuverlässig mit solcher Bufse begnügt hätte, sendet er sie lieber mit aller Schuld auf ihrem Haupt, ungebeichtet, ohn' Nachtmahl ins Gericht, ehe er einen Schritt von seinem Prinzip abwiche. Sie scheidet mit den Worten: „Gott ist so hart nicht wie mein Sohn,“ doch hierin könnte sie sich irren.

Brand will neue Menschen schaffen, dazu mufs vor allem die alte Lügensaat gänzlich ausgereutet sein; mit finsterer Strenge gegen sich und andere strebt er diesem Ziele nach und weil er (freilich auf seine Art) die Menschheit liebt, hasst er die Menschen. Gleich anfangs offenbart sich sein Charakter im Kontrast mit dem Bauer, klar und scharf, eckig und spitzkantig, ein schonungsloser Feind aller Halbheit, besonders jener heute so weit verbreiteten des „rechten, echten Kirchengängers,“ der gläubig, weil das so herkömmlich, doch, indes seine Lippen sich zur Religion bekennen, im Herzen und im Handeln von dem materialistischen Grundsatz geleitet wird:

„Man hat ja doch ein Leben nur,
Ist das vorbei, ist alles aus.“

Es fehlt die Stärke der Überzeugung, Zeichen und Wunder, „so etwas kommt nicht vor jetzunder,“ darum ein Narr, wer seine Haut, sei es wofür immer, auf das Spiel setzt. Mit Recht schüttelt Brand solche widerwärtig schlappe Halbheit energisch von sich ab:

„Hier scheiden uns're Wege sich,
Du kennst nicht Gott, Gott kennt nicht dich.“

Er mufs erkennen, wie wenig Verwandtschaft seinem Gott mit jenem der Menge zukomme; diese sucht einen mit halber Bufse begütigten, gutmütigen Alten, einen mild Verzeihenden, er holt sich sein Ideal aus dem Pentateuch, der Herr sein Gott ist ein eifervoller Gott, der da heimsucht die Schuld der Väter an den Kindern und Kindeskindern. Wie bei evangelischen Eiferern nicht selten, treibt auch Brand der Zorn über die Entartung und Verwaschenheit des kirchlichen Lebens, zum grimmigen Nationalgott der Juden zurück, ohne dafs er sich dessen bewufst würde. Wo er und der Propst in Zwist geraten, gebührt keinem von beiden das Prädikat christlich. Der eine vertritt die offizielle Staatskirche, fühlt sich als Regierungsbeamter, dazu berufen, im Sinne jener, die ihm sein Brot geben, Sitte und Ton zu regeln, den ihm innerlich zuwideren Mob im Zaum zu halten, im anderen lebt der Geist der alten Propheten, mit entschlossener herber Schärfe will er die verirrten Menschen zu rechtem, opfermutigem Glauben zurückführen, durch unnachgiebige, mitleidslose Härte im Sinne des Alten Testamentes, dient er seinem Herrn. In seiner letzten Stunde erkennt Brand seinen einseitigen Irrtum und bekehrt sich von seinem Gott des Gerichtes zum echten Christus-Ideal. Der deus caritatis, welcher schliefslich als einzig wahrer proklamiert wird, ist zwar nicht der unerbittlich finstere Gott Brands, noch weniger aber der Herr, wie ihn schlaffe, leichtgesinnte Seelen denken und der Propst lehrt; ein starker Gott, liebt er selbst nur, was stark und gerade, jedem ehrlichen Strebenden, ob dieser auch den rechten Pfad verfehlte, öffnet er gern die Vaterarme, auch auf Ibsens Weltgebieter pafst, was Goethe die Engel im „Faust“ verkünden läfst: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“

Diese neuerliche Goethe-Analogie bleibt nicht vereinzelt; Brand denkt, sofern er die Einzelindividualität freimachen will vom Althergebrachten, eigenen Willen fordert, doch wohl im Sinne des Olympiers von Weimar, der sang: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit.“ Darin besteht die Kardinalforderung Ibsens, der die Menschen zu ihrem Glück zwingen möchte: Was immer du bist, sei es ganz.

„Sei du ein Sklav' der Lust, doch willig,
Sei, was du bist, auch vollbewufst.“

Nur schwächliches Schwanken, unentschiedenes Liebäugeln nach beiden Seiten gilt ihm als Verderblichstes.

„Dies etwas Gute, etwas Schlechte,
Schlägt endlich völlig tot das Rechte.“

Das Kompromifs, wozu das praktische Leben beständig nötigt, den Geist des Akkordes hält der Dichter des „Brand“ für das Gefährlichste. Mit dem Teufel kann man nicht verhandeln, wer ihm erst Zugeständnisse macht, den holt er bald völlig. „Volk, ein feiger Pakt ist Satan,“ ruft der Held aus und auch sonst sind Brands Meinungen zumeist mit den damaligen Ansichten Ibsens identisch. Freilich fehlt ihm die rechte Liebe, durch die allein der Sieg errungen wird, doch dieser Mangel fällt nicht ihm zur Last und auch für ihn selber gilt sein treffendes Wort:

„Dafs du nicht kannst, wird dir vergeben,
Doch nimmermehr, dafs du nicht willst.“

In diesen zwei Versen erscheint das zürnende Grundmotiv und die rechte Lehre der Dichtung in nuce wiedergegeben. Wolle was du kannst und mehr als du kannst, erhebe dich durch dein stolzes Wollen über dein beschränktes Können, dadurch erweiterst du die Schranken deiner Existenz und leistest das Höchste, was du vermagst.

Jeder einzelne ist in der Welt mit einer Aufgabe betraut, der voll nachzukommen seine Verpflichtung bildet, allen gemeinsam aber ist die Arbeit, die Welt erst zu schaffen. Wenn Goethe tadelnd fragt: „Was machst du die Welt? Sie ist schon gemacht!“ so mufs eine wahrhaft moderne Lebensauffassung erwidern: Nein, die Welt will erst werden, vorläufig ist nicht viel mehr da als der Rohstoff, an dem die Menscheit seit Jahrtausenden arbeitet und noch weitere Jahrtausende arbeiten wird, bis endlich durch die zielbewufsten Anstrengungen der zur Herrschaft über die Natur berufenen Erdbewohner die Welt wird. Der Entwicklungsgedanke gewinnt erst dann seine volle Bedeutung, wenn man ihn zu dieser Idee erweitert, wonach im Menschen die Fähigkeit liegt, sich vom Sklaven zum Herrn der Natur emporzuarbeiten, die Welt umgestaltend neuzuschaffen nach seinem Bilde. Nie zufrieden, stets weiter und höher zu streben, sich vom Menschen zum Übermenschen (allerdings nicht in Nietzsches Sinne) emporzubilden, durch die Schwere der an sich gestellten Forderungen seine Fähigkeit ihnen nachzukommen, allmählich zu erhöhen: das ist der Weg, den es zu schreiten gilt. Nicht Brand selbst, Agnes hat einen Moment prophetischen Schauens, wo sie diese Art der Weltbetrachtung instinktiv erfafst.

„Diese Welt ist wie ein Lallen,
Wie ein Stoff, der noch zu kneten.“

Ihm die rechte Form zu geben, darin besteht die welthistorische Aufgabe der Menschheit. In diesem Sinne können wir den Ausspruch Fichtes aufnehmen: „Die Welt ist nichts als das Material unserer Pflichterfüllung." Als solches erfafst sie auch Brand, indem er darauf ausgeht zu „läutern, leuchten, wo es nachtet," bis endlich

„Neugeprägt der alte Stempel
Und die Erde Gottes Tempel."

Darum wirft er die harte, aber gerechte Losung in den Streit gegen die Matten:

„Verurteilt ist, wer seine Pflicht
Nur halb thut oder nebenbei."

Halb thut sie der gewandte Propst, dem es so klug gelingt, seine Hirtenpflicht mit den läfslicheren Lehren des Tages zu vereinen, der sich in jede Form schmiegen kann, weil er keine eigene besitzt, und der eben deshalb nichts so hafst, als rauhkantige Ecken, die abzuschleifen sind, als Persönlichkeiten, wo es nur fügsame Gemeindeglieder geben soll. Nicht umsonst nennt er diese: „O meine Kinder, meine Schafe," auf den Herdeninstinkt rechnet er ja ganz besonders bei seiner patriarchalischen, am Ende auf die Lehre: „Kämmt alle mit demselben Kamm" hinauslaufenden Tyrannei. Dieser verschlimmerten Auflage des Pastor Strohmann scheint das für den Mittagstisch bestimmte Kalb („In Wahrheit, Brand, ein köstlich Tier") fast ebenso wichtig als die Einweihung der neuen Kirche, dafs Brand dieselbe aus eigenen Mitteln errichtet habe, ohne die Absicht, dafür Belohnung vom Staat und Beförderung zu finden, geht über den Horizont des Propstes.

Dieser nachgiebige Vermittler, bereit selbst den offenkundigen Aufruhr zu vergeben, lassen die Abtrünnigen sich nur in die alte Bahn zurücklenken, dürfte das Vorbild des in so vielen Romanen Kiellands auftretenden Propstes Sparre geworden sein. Wie Kielland übrigens im „Johannisfest" einen Pastor seiner Vaterstadt Stavanger als „Morten Kruse" porträtiert haben soll, empfing Ibsen, wenn gleich in minderem Mafse, durch einen Seelsorger seines Heimatsortes Skien, die Anregung zu seiner Dichtung; Lammers trat 1856 aus der Staatskirche aus, legte, obwohl vermögenslos und Familienvater, sein reichdotiertes Amt nieder und stiftete eine freie apostolisch-christliche Gemeinde, gewifs beeinflufste ihn (wie Ibsen) dabei Kierkegaards Feldzug. Als sehr interessant sei eine Äufserung Ibsens an seinen Biographen Henrik Jaeger hier verzeichnet: „Kierkegaard war zu sehr ein Stubenagitator, Lammers dagegen war gerade ein solcher Freiluftagitator, wie Brand es ist." In seiner Abschiedspredigt hatte Lammers sich mit ganz ver-

wandter Schärfe ausgesprochen, wie Brand, da er seiner Mutter den geistlichen Trost verweigert.

Ibsen behandelte den Stoff jedoch weniger in Bezug auf religiöse Bewegungen (meinte er doch selbst darüber zu Georg Brandes, er hätte ebenso gut einen Mann der Wissenschaft zum Helden wählen können), als um die Willensschwäche seiner Landsleute zu geifseln, ihnen ganz in Shakespeares Sinn einen Spiegel vorzuhalten. Propst und Vogt sollen Typen sein, wie auch Schulmeister und Küster, deshalb besitzt keiner von ihnen einen eigenen Namen, der auch Brands Mutter fehlt, als Gegenteil der freien Persönlichkeit vertreten sie nicht sich, nur ihr Amt, darum bleiben ihnen individuelle Züge versagt, mit denen Ibsen sonst so freigebig umgeht. Nächst dem zuvörderst als Kontrastfigur für Brand dienenden Propst tritt der Vogt als Vertreter des bon sens, des gesunden Menschenverstandes hervor, voll Amtseifer, doch als echter Büreaukrat nur soweit sein Distrikt in Frage kommt, bereit, was in seiner Macht steht für die Hebung der materiellen Lage der ihm anvertrauten Bevölkerung zu thun, ein Mann also, den an sich kein Vorwurf trifft, nur dafs sein Blick nicht über das Nächstliegende hinausreicht. Leben und Idee zu vereinen, wie Brand will, scheint ihm unmöglich, er ist ein Anhänger der doppelten Buchführung in Gewissenssachen; im Leben richte dich nach der Mehrheit und strebe nur nach praktischen Interessen, in der Poesie lafs dich in eine bessere Welt hinüberträumen, sie sei ,,ein Bad erfrischend und die Seele labend,“ also Materialist in der Wirklichkeit, Idealist in der Kunst. Sehr verdienstliches leistete er für die Gegend gewifs durch Weg- und Brückenbau, Schaffung neuer Erwerbszweige, nur will es ihm nicht in den Kopf, dafs dies alles doch nur die Vorbedingungen für die höhere Lebensarbeit seien, er betrachtet seine Aufgabe dort als schon erfüllt, wo dieselbe für Brand erst anfängt. Bei dessen Ansichten wird es ihm recht ungemütlich, er sieht in ihm eine Art Hetzkaplan und wäre sehr erfreut, den unbequemen Ruhestörer los zu werden. Der Vogt ist der sogenannte „praktische Mensch,“ der wackere Philister, in seinem Sinn sogar der Aufopferung fähig, wie sich bei der Feuersbrunst gezeigt hat, wo er sein Leben wagt, um die Akten zu retten, wohlwollend und hilfsbereit, aber kein Freund der Weltverbesserer, der strengen Verfechter einer Idee, wie er selbst ja vor einer seinen Absichten förderlichen Lüge, z. B. der vom Heringszug, nicht zurückscheut. Brand beurteilt ihn ohne Voreingenommenheit, er nennt ihn

„rechtschaffen, klug und billig;
Auf seine Art zu helfen willig
Und doch für alle nur ein Fluch.“

Die Thalbewohner fühlen selbst, es thue ihnen denn doch Höheres not als der Vogt zu geben vermag, darum bitten sie Brand als Pfarrer bei ihnen zu bleiben. Sein mutiges Wagnis gewann die einfachen Seelen, die andern zeigten den Weg, „doch du, du gingst," deshalb vertrauen sie ihm:

„Das Wort ist wie im Meer ein Pfad, —
Doch eine tiefe Wegspur läfst die That."

Anfangs weist er sie von sich, dann entschliefst er sich doch zu bleiben, er wollte den Gott der anderen zu Fall bringen und begraben, dabei beharrt er, doch soll es „allmählich, mit der Zeit" geschehen. Den Leichtsinn, den Stumpfsinn, den abergläubischen Wahnsinn zu bekämpfen zog er aus, nun will er statt in der weiten Ferne, in der engen Heimat den Versuch wagen, zu vollenden

„Das Gotteswerk: ein Mann voll Mark
Der neue Adam, jung und stark."

Aber indem er, wenn auch nur äufserlich, Pfarrer der Staatskirche wird, schlofs er selbst einen Pakt mit des Akkordes Geist; er hätte dies nie thun dürfen, nachdem er gesprochen:

„Der Kirche Satzungen und Lehren
Vermag ich füglich nicht zu ehren;
Sie sind entstanden in der Zeit
Und also kann es wohl gescheh'n,
Dafs sie auch in der Zeit vergehn."

Er bringt sich damit in eine schiefe Stellung, aus der ihn erst sein Entschlufs offen mit der offiziellen Kirchengemeinschaft zu brechen, wie er ihn im letzten Akte ausführt, wieder befreit. Er kann nicht mit denen gehen, deren Führerideal, nach der ehrlichen Erklärung des Propstes, zur Zeit ein Korporal ist. In diesem, vor einem Menschenalter niedergeschriebenen Wort, erwies sich der echte Dichter wieder einmal als Seher, denn damals wurde diesem militärischen Idol doch lange nicht so allgemein geopfert als heute.

Brand gewann durch jene mutige That nicht blofs das Vertrauen der Gemeinde, auch Agnes' Liebe. Schien ihr bisher das Leben ein lustiger Tanz, so lernte sie nun durch ihn sehen, zu ihm wendet sie sich deshalb von Einar, ihrem Verlobten. Brand beschönigt nichts, er wird auch ihr rauh sein und jedes Opfer fordern, sie folgt ihm dennoch und die Opfer bleiben nicht aus. In den schwersten Prüfungen mufs der Pfarrer es bewähren, dafs ihm der Mut innewohnt, auch ferner den andern gezeigten Weg selbst zu schreiten. Sein Kind ist krank, die Fahrt nach Süden könnte es retten, aber Brand weicht nicht von

dem Platze, wo seine Pflicht ihn weilen heifst, obwohl er mit ganzer Seele an dem Knaben wie an dessen Mutter Agnes hängt. Er verharrt bei seinem Wort:

„Ich hab' kein Recht
Auf Götzen, sei's auch im Geschlecht."

Der Kleine stirbt, doch Brand bleibt bei seinem Sinn, wer nicht alles hingiebt, hat nichts gegeben und nicht wer den Kreuzestod leidet, nur wer ihn willig auf sich nimmt, ist ein Märtyrer. So aber meint er die Erlösung erzwingen zu können:

„Sich opferwillig zu ergeben
Heifst sich zu Gottes Höh' erheben."

Freudig mufs auf das Letzte verzichtet werden, soll das Opfer uns wahrhaft befreien. Deshalb zwingt er Agnes, selbst der Erinnerung an den toten Liebling zu entsagen, sie soll am Weihnachtsfest nicht zurückdenken an ihren kleinen Alf, sogar der harmlose Mutterwahn, als dürfe das Kind an diesem Abend ihr unsichtbar nahen, verletzt die Strenge seiner Gesinnung. Und sie fügt sich, sie erstickt das abgrundtiefe Weh:

„Klang das nicht wie Kinderweinen? —
Alf, o nein — ich mach' nicht auf."

Nicht Halms süfsliche Griseldis, der vierte Akt des Brand verherrlicht Mutterliebe und Opfermut. Da ist das liebende, duldende Weib in herrlichster Glorie gebildet, da spricht Ibsen von Herzen und darum geht es zum Herzen. Er fühlte wohl das Bedürfnis in derselben Dichtung, wo in dem Verhältnis Brands zu seiner Mutter auf beiden Seiten jedes wärmere Empfinden mangelt, die von ihm stets so hochgeschätzte Fähigkeit des Frauenherzens rückhaltlos und unbedingt zu lieben in ihrem vollsten Glanz zu offenbaren. Als Agnes endlich selbst die Kleider des Kleinen, das letzte Erinnerungszeichen dahingegeben, hat sie gesiegt, wie ihr Gatte es wollte, da endet aber auch ihr Leben, denn: „Der stirbt, wer Jehovah schaute".

Die Begegnung mit Einar, dem nach einem Sünderleben, wie das nicht selten vorkommt, zum Orthodoxen Gewordenen, alle anders Denkenden Verurteilenden, zeigt Brand im letzten Akt völlig klar, was schon des Propstes Worte ihn lehrten, er habe seinen Beruf falsch aufgefafst, indem er ihn als Diener der Kirche erfüllen zu können meinte. „Jetzt ist jeder Zweifel weg", jetzt ruft er:

„Volk, du stehst am Scheidewege —
Ganz mufst du das Neue wollen."

Der Gott, „der die Wahrheit ist, das Licht,“ scheint ihm nicht länger mit jenem zu vereinen, welchen seine Amtsbrüder lehren, nun will er rücksichtslos und offen handeln, einen neuen Glauben begründen. Die Masse folgt ihm auf der steilen Bahn, um ihn zu verlassen, sobald er ihr die Lehre kündet, sie würden zwar das Heil für die späteren Generationen erkämpfen:

„Doch wer im Vordertreffen steht,
Der sei zu fallen auch bereit.“

Mit Steinwürfen treiben sie ihn in die Wüste; dafs er seinem Glauben opferte, was seinem Herzen am teuersten war, mufs jetzt dazu dienen, ihren Abfall zu rechtfertigen! Und nun, wie er einsam irrt, naht ihm der Versucher, verspricht ihm Weib und Kind zurückzugeben, wenn er nur von der Forderung: „Alles oder nichts“ lassen wolle, Brand bleibt fest, er hat der Menschen Undank erfahren, aber nochmals vor die Wahl gestellt, würde er ebenso handeln wie zuvor. Damit hat er überwunden und jetzt, als die tolle Gerd in ihm den Heiland erblickt und sich ihm anbetend zu Füfsen wirft, erkennt er zugleich demütig, wie er, der alles opferwillig hingegeben, mit dem Unerreichbaren verglichen, nur ein Wurm bleibe. Wer aber todesmutig gleich ihm gestritten und gelitten, sich dem Ideal zu nähern, dessen erbarmt sich der deus caritatis, den zieht die ewige Liebe den Abgrund füllend mild zu sich hinauf. Brands Ende soll keineswegs sein Leben Lügen strafen und den Schwächlingen Recht geben, nur weil er war, der er war, wird ihm als Geschenk, was er durch den Willen erlangen zu können glaubte. Der Mensch kann das Ideal nie erreichen, doch nur wer ihm mit allen Kräften nachstrebte, ihm alles opferte, ist würdig, dafs ihn der Weltgeist als seinen treuen Sohn im Tode zu sich emporhebe.

Brand war der erste grofse Erfolg des Dichters in seiner Heimat und noch heute ist keines seiner Werke in Norwegen verbreiteter und beliebter als dieses; es erschien bereits ein Dutzend Auflagen, was für Skandinavien noch unendlich mehr bedeutet als etwa für ein deutsches Werk. Ein Teil des Erfolges freilich mufs dem Mifsverständnis zugeschrieben werden, wonach man in Brand, dem Empörer gegen die Kirche, einen orthodoxen Fanatiker erblickte, und in der gewaltigen Dichtung, die Charles Sarolea der göttlichen Komödie Dantes zur Seite stellt, nichts sah als ein religiöses Erbauungsbuch. Dies trifft so wenig zu, dafs vielmehr am Schlufs des Dramas die wirkliche Existenz des Übersinnlichen problematisch bleibt, wenn Brand dem Versucher erwidert, selbst falls der den Menschen von Gott trennende Abgrund nicht zu überspringen sei: „Wohl so bleibt uns Sehnsucht, Hoffen“. Auch der Freidenker, wenn ihm nur Sehnsucht nach einem Höheren,

Andersgearteten innewohnt, kann in Brand sein Vorbild sehen. Zeigt Brand trotz des Mangels an schonender Liebe im grofsen und ganzen doch wie wir sein sollen, so gab uns Ibsen schon ein Jahr später (1867) auch das Bild dessen, wie wir nicht sein sollen:

Peer Gynt.

In dem Helden der Dichtung steckt dreierlei: Er stellt zunächst eine Personifikation des norwegischen Volkes mit seinen Fehlern und Vorzügen dar, wie es sich in unserm Jahrhundert entwickelte, sodann das Bild eines Phantasiemenschen überhaupt mit seinen Verirrungen und Extravaganzen, endlich ist er der Repräsentant aller schwachen, halben Charaktere, die weder im Guten noch im Schlechten bis ans Ende zu gehen wagen, die nie ganz sie selbst sind, deshalb schliefslich weder für Himmel noch Hölle taugen, sondern in den Löffel des Knopfgiefsers wandern müssen, dort umgegossen und von neuem auf die Lebensreise geschickt werden, bis sie in Heiligung oder Sünde ein echtes Selbst erlangen. Wie der erste Rohstoff nordischen Fabeln entnommen erscheint, so ward auch das vollendete Werk zu einer phantastisch-allegorischen Märchendichtung gröfsten Stils, in die unendlich viel hineingeheimnist wurde. Uns kann hier nur die Auflösung jener Rätsel beschäftigen, welche für des Dichters Grundanschauung bedeutsam sind und seine fernere Entwicklung besser verstehen lassen.

Der Hauptgegensatz, in dem sich der philosophische Gedankengehalt der Dichtung verkörpert, ist jener zwischen den beiden Sätzen: „Sei dir selber treu“ oder „Sei dir selbst genug“. Die selbstgefällige Selbstgenügsamkeit ist der ärgste Feind des Menschen, sie erstickt in ihm alle Keime des Höheren, sie verengt seinen Gesichtskreis und läfst ihn das Wenige, was er sieht, von dem schiefen Standpunkt des eigenen Interesses aus beobachten, sie macht ihn endlich zum herzlosen Egoisten, der nichts auf der Welt kennt als sich oder, wenn es hoch kommt, noch seine Familie. Sich selber treu sein heifst aber nicht unverändert derselbe bleiben; bei Völkern nennt man das den nationalen Charakter bewahren und nach dem kindischen Programm der Kurzsichtigen geschieht dies am besten, wenn man sich ängstlich nach aufsen absperrt, nur an Brauch und Sitte der Altvorderen festhält, ohne zu untersuchen, ob es nicht, wie Hamlet meint, ein „Brauch, von dem der Bruch mehr ehrt als die Befolgung“, jede Fortentwicklung aber als verderbliche Neuerung von sich weist. Dagegen wendet sich Ibsen, dem niemand ein starkes Nationalgefühl absprechen kann, in schärfster Weise, denn in der Selbstgenugheit seiner Landesgenossen sieht er das schlimmste Übel. Sie sollen nicht als Trolle sich von den geistigen Strömungen bei den Menschen draufsen, von Europa,

fernhalten, nicht das Heimische, nur weil es heimisch ist, höher stellen als jedes Fremde, nicht wie der Dovre-Alte sprechen:

„Die Hauptsach' ist — ich sag dir's treu —
's ist alles heimisches Gebräu."

Darum verhöhnt er auch die sogenannte „Sprachstreberei", den Versuch die dänische Schriftsprache in Norwegen durch einen Volksdialekt zu ersetzen, in der Person des autochthonen Malabaren Huhu, der den Urwaldslauten nachgeht und auf welchen der von Peer Gynt schon in der Königshalle des Dovre-Alten erhobene Vorwurf pafst: „Ihr macht Menschen zu Tieren." Durch diese Dichtung, welche die Hypernationalen verspottet und zugleich den von ihnen als Inbegriff alles Edeln gepriesenen nordischen Volkscharakter, in der Person Peer Gynts in weit minder günstigem Lichte zeigt, sagt sich Ibsen von den Übertreibungen seiner eigenen Jugend los und wird ein Dichter der Menschheit. Freilich blieb trotzdem in seinen Werken stets genug spezifisch Norwegisches zurück, er wurzelt im nationalen Boden, aber die Zweige und Blätter umspielen die von einem Lande rastlos zum anderen ziehenden Luftströmungen; er saugt seine Stärke aus der Heimatserde, doch er entfaltet sich im Licht der allgemeinen Sonne, deren Strahlen ähnliche Wirkungen auch bei den anderem Boden Entsprossenen wecken.

Der Peer der ersten Akte bedeutet das romantisch gestimmte Norwegertum der ersten Hälfte des Jahrhunderts, jener der letzten Akte das nur auf praktischen Gewinn bedachte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Natürlich läfst sich da keine scharfe Grenze ziehen, ein ganzes Volk denkt nicht bis zu einem bestimmten Jahr idealistisch und von da ab plötzlich materialistisch; insofern drückt man die Sache richtiger dahin aus, es finden sich in Peer die zwei, auch in des Norwegers Brust wohnenden Seelen, die eine romantisch-phantastisch, unklar strebend, die andere höchst materiell angelegt und die Dinge nur nach ihrer Nützlichkeit schätzend. Nicht jeder vermag die beiden entgegengesetzten Bestrebungen so reinlich zu scheiden wie der Vogt im „Brand", die materialistische Seele für die Praxis des Lebens, die idealistische ausschliefslich für Poesie und Kunst zu reservieren, ein Muster des Pseudo-Idealismus. Die Mischung, in welcher sich diese geteilten Triebe bei Peer Gynt darstellen, erweckt keinen sehr sympathischen Eindruck; es ist eben nichts Ganzes, in seiner Art Vollkommenes, sondern ein unangenehmes Hin- und Herschaukeln, bei dem es zu keiner klaren Entscheidung kommt. Peer Gynt ist sich selbst genug, aber nicht sich selber treu. Für den Einzelnen jedoch gilt das von den Nationen Gesagte in noch erhöhtem Mafs; sich treu zu sein bedeutet nicht, unverändert bleiben, was man einmal ist, vielmehr jede

in dem Menschen keimartig vorhandene Fähigkeit sorgfältig und in möglichst hohem Grade ausbilden; nur wer alles Denkbare und Durchführbare aus sich machte, war treu gegen sein Selbst. Sein eigenes Wesen nicht verleugnen, darf dann freilich mit Ibsen als Kardinalforderung jedem gegenüber zur Geltung gebracht werden, aber auch nur dann.

Als Polonius seinen Laertes nach Frankreich entläfst, mahnt er ihn am Schlusse seiner Regeln, die jeder gut thäte ins Gedächtnis zu prägen:

„Dies über alles: sei dir selber treu
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgendwen.“

Peer war nie sich selber treu. Die ersten Worte des Werkes lauten charakteristisch genug: „Das lügst du, Peer!“ und die eigene Mutter apostrophiert ihn so. In der Scene auf der Heide, ehe der Knopfgiefser auftritt, mahnt ihn die Stimme seines Gewissens, allegorisch durch redende Blätter, Klänge, Knäuel, Tautropfen und Halme dargestellt, an all das, was er aus sich hätte bilden können und sollen, und was er statt dessen geworden. Da kommen die Werke, die er nicht gethan, die Lieder, die er nicht gesungen, die Worte, die er nicht verkündet, die Thränen endlich, die er nicht geweint und durch die er, wenn er es gethan, Sehnen und Hassen zu einen vermocht hätte, als Grund von alldem die Gedanken, die er nicht gedacht, da entschuldigt sich Peer: „Gab mein Leben fort an e i n e n.“ Dieser eine Gedanke war Quell und Wurzel alles Übels, es ist der von seinem Kaisertum. Peer Gynt wandelt durch das Leben als der heimliche Kaiser, der sich vom Geschick zu besonderen Dingen auserwählt glaubt, sich hoch über alle erhaben fühlt und sich deshalb vielerlei nicht übel nimmt, was er bei einem anderen empörend fände. Er geht mit wachen Augen träumend durch die Welt, fest überzeugt, ihm gebühre in allem und jedem eine Ausnahmsstellung, seine Handlungen müfsten ganz anders beurteilt werden als die gewöhnlicher Menschen. Diesen Irrwahn tragen gar viele mit sich herum, fast jeder phantasiebegabte Mensch ist solch ein heimlicher Kaiser, der sich gelegentlich wenigstens auch ausmalt, wie sich sein Dasein einst gestalten werde, wenn er als anerkannte Majestät einherschreitet, sei es im Staatenleben, sei es in der Kunst, in der Geldwelt oder wo immer. Nicht blofs das „verkannte Genie“ denkt so, vielmehr wird mancher scheinbar nüchterne Geschäftsmensch bei genauer Nachforschung diesen heimlichen Kaiser in irgend einem Winkel seines Herzens versteckt finden. Man gewährt ihm gern Unterkunft, ist es doch so schmeichelhaft als unerkannter Monarch einherzugehen, dafs man nur zu leicht übersieht, wie jeder

Tüchtige gar keinen gefährlicheren Feind besitzt als seinen eigenen Wahn vom heimlichen Kaiser.

Hier verketten sich für Peer Geschick und Schuld; auch für ihn, wie für Brand wurde das Milieu, die geistige Atmosphäre im Elternhause von einschneidender, wenn gleich nicht entscheidender Bedeutung. Sein Vater, der reiche Jon Gynt, zu welchem vielleicht Ibsens eigener Vater Züge beigesteuert hat, verprafst das vom Grofsvater Rasmus erworbene Gut; in dem Kreise der Zechgenossen Jons wird sein Sohn verhätschelt, man rühmt seine Gaben, man trinkt auf sein Wohl und der Refrain aller Reden lautet:

„Du bist vom Grofsen gekommen
Und was Grofses wirst du einmal!“

Kein Wunder, wenn sich im leicht empfänglichen Gemüt des Knaben die Ansicht festsetzt, er sei zu aufsergewöhnlichen Dingen prädestiniert, hoch erhaben über alle andern. Dann folgt die schwere Enttäuschung, der Vater verspielt und vertrinkt das Vermögen und mit dem Gelde ist die Ehre bei den Leuten dahin. Die Mutter sucht nur den Jungen und sich ihr gemeinsames Elend vergessen zu machen, so gut es eben geht.

„Der eine betäubt sich mit Branntewein,
Der andre lügt — Wir erzählten uns Märchen
Von Prinzen und Zauberern, manchem Pärchen
Auch wohl von einer geraubten Braut.“

So hat sie selbst ihr Kind angeleitet, in eine erdichtete Welt aus der wirklichen zu fliehen. Der Peer, wie wir ihn sehen, ist die Frucht dieser Erziehungsmethode. Von frühester Jugend an gewöhnt, sich als glänzende Ausnahmsnatur zu fühlen, dabei verarmt, so dafs niemand sich geneigt erweist, seine Ansprüche anzuerkennen, greift er, um sich durch irgend etwas auszuzeichnen, zu Erfindungen; er dichtet, erzählt Märchen, wie seine Mutter es ihn gelehrt, plumper ausgedrückt: er lügt. Dadurch verfällt er, statt wie er dachte den Leuten Respekt einzuflöfsen, natürlich erst recht der Verachtung. Wie das an ihm nagt, wie er sich durch Keckheit darüber hinwegzuscherzen sucht und es doch immer und überall empfinden mufs, er, der sich viel mehr dünkt als die andern, werde von diesen nicht einmal als gleichwertig betrachtet, zeigt der erste Akt. Höchst originell und gelungen ist dabei sein Verhältnis zu seiner Mutter. Aase schilt den Sohn, sobald sie ihn aber von Gefahr bedroht glaubt, setzt sie sich unter allen Umständen auf das Heftigste für ihn ein. Es giebt nichts, was sie nicht zu beschönigen wüfste, wenn ihr Peer es that. Die innige, warme Liebe zwischen Mutter und Sohn, die wir schon in den „Kron-

prätendenten“ zwischen Inga und Håkon, ja in Frau Ingers ängstlicher Neigung für den unbekannten Sprofs fanden, kehrt hier wieder. Die Mutterliebe feiert Ibsen ja auch in den „Stützen der Gesellschaft“ und in den „Gespenstern“, seine Väter sind dagegen meist weniger zärtlich um ihre Töchter besorgt. Doktor Wangel in der „Frau vom Meere“ kümmert sich weit mehr um seine zweite Frau als um Bolette und Hilde und nun gar Hjalmar Ekdal in der „Wildente“ ist das Urbild eines gewissenlosen Familienhauptes, der rührenden Zuneigung seiner Tochter in keiner Weise würdig; der absonderlichste Vater vollends wäre Doktor West, dessen bei „Rosmersholm“ ausführlicher zu gedenken sein wird. Früher schon führte der Dichter uns im Herzog Skule einen Mann vor, dem seine Tochter gering galt. In „Peer Gynt“ will der Hägstad-Bauer seine Ingrid gegen ihren Willen an den tölpelhaften Mats Moen verheiraten, was Wunder, dafs diese sich lieber von dem frischen Peer willig entführen läfst. Selbst Solveig wendet sich leichtlich von dem frommen Vater, der ihr dies nie vergeben kann, zu dem übelberüchtigten Peer Gynt, obwohl ihr dessen Verfahren gegen Ingrid mit allen Einzelheiten bekannt sein mufs. Diese rohe Gewaltthat, wie der junge Bursch die Braut des andern erst mit ins Gebirge schleppt, dann nach ersättigter Gier verächtlich von sich stöfst, wäre unerträglich, wenn sie nicht durch zwei Momente hinlänglich gemildert würde, um überhaupt noch dramatisch möglich zu sein. Ingrid war sich selbst und Peer nicht getreu, als sie sich verleiten liefs, Mats Moen zum Altar zu folgen, wenn Peer nun treulos gegen sie handelt, so hebt ein Treubruch den andern auf. Vor allem aber, Peer entführte Ingrid nicht aus Liebe, das ist vorbei, seit sie ihn verrieth und mehr noch, seit er Solveig sah. Er that es im Grimm, weil Solveig ihm den Tanz verweigerte, um sich zugleich an dieser, an denen die ihn höhnten, ja an sich selbst zu rächen; es war ein Beginnen der Raserei. Peer soll ja nicht sein wie die andern, nun gut, so will er es auch nicht. Die barsche Manier sich von Ingrid loszumachen, hat ihre Wurzel in der Scham, die er nach verflogenem Rausch über sein Thun empfindet, in der Wut darüber, dafs er sich durch die rasche, gewaltsame That für immer von der sittsam-verschämten, reinen, scheuen Solveig getrennt glaubt durch eigene Schuld. Wenn gleich unausgesprochen, scheint diese jedoch zu ahnen, wie ihre tugendstolze Abwendung den Burschen vollends in den Sumpf getrieben und so, sich gewissermafsen als seine Mitschuldige fühlend, kommt sie dann zu ihm, als er sie wehmütig bitten liefs, sie solle ihn nicht vergessen.

Mit der verbitterten Raserei der Verzweiflung ergab Peer sich inzwischen einem wüsten Sinnenleben, wie es in der Scene mit den drei Sennerinnen und dann mit der Grünen, der Trollprinzessin, symbolisch

angedeutet wird: er will sich betäuben, im Lustrausch an die eine vergessen, die er ausnimmt, wenn er bezeichnend genug gerade in dieser Lebensepoche wiederholt ausruft: „Hol' der Henker alle Weiber." Tief symbolisch wirkt es, Peer in der Mitte der Trolle zu sehen, bereit vor dem (wenigstens nach der Behauptung des ältesten Hoftrolls) alle Weisheit in sich vereinenden Dovre-Alten, um den Preis der Nachfolge in dessen Königtum alles Menschliche abzuschwören und sein Selbst aufzugeben; das ist die Stunde, die für jeden kommt, wo er vor die Entscheidung gestellt wird, ob er seine Überzeugung oder seine Karriere opfern will, vereinen läfst sich beides sehr selten. Und in dieser Stunde schwerer Prüfung benehmen sich die meisten schlimmer noch als unser Peer. Dieser befolgt das System der kleinen Konzessionen, bei denen der, welcher immer blofs einen Schritt zurückweicht, sich selbst täuschend glauben kann, alles, was er aufgebe, seien den Kern seines Wesens nicht berührende Äufserlichkeiten, er nehme nur eine Maske vor, hinter welcher er der alte bleibe. Als ihm aber klar wird, diese Maskerade würde sein Lebenlang dauern, sich nie wieder ablegen lassen, da weigert sich Aases Sohn. Die Mutter, sein besseres Selbst, ruft er um Hilfe an, und „die Kuhglocken des Schwarzrocks im Fjäll" retten ihn vor der Rache der ergrimmten Trolle. Peer darf sich zwar dem Knopfgiefser gegenüber nicht viel auf seine Handlungsweise zu Gute thun, denn allzu willig zeigte er sich, als dafs sein schliefsliches Nein den Wert einer moralischen Grofsthat beanspruchen könnte, doch im Vergleich zu den Zahllosen, die nach durchbrauster Jugendzeit gerne auch den Schielblick des Trolls für immer annehmen, wenn ihnen damit die sichere Versorgung winkt, erscheint Gynt noch als im Grunde vornehmer Charakter.

Mancher entkam dem Dovre-Alten noch glücklich, erlag jedoch darauf im Kampfe mit dem grofsen Krummen, der keinem erspart bleibt, welcher den Lockungen der Macht widerstehend sich selbst getreu bleiben möchte, und in den nun Peer gesandt wird. Obwohl manche Erklärer zu den abenteuerlichsten Antworten ihre Zuflucht nahmen, scheint, soweit die Worte Ibsen und Klarheit überhaupt in einem Atem genannt werden dürfen, der grofse Krumme klar genug die träge, zähe, denkfaule Masse zu bedeuten, die instinktiv sich gegen jeden wendet, der nicht sein will wie sie, die Widerstand leistet blofs dadurch, dafs sie da ist, so schwer zu überwinden, weil sie nirgends Stich hält; da gilt, wie Wallenstein sagt, kein Kampf der Kraft mit der Kraft,

„Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner
Wag' ich's, den ich kann sehen und ins Auge fassen."

Dem Krummen verleiht dies ja eben seine ungeheure Macht, dafs er ein unsichtbarer Feind bleibt. Ruft Peer: „So schlag' doch!" dann

erwidert die Stimme: „Der Krumme ist nicht so toll.“ Ein aktiver Widerstand läfst sich durch Energie niederzwingen, der passive, den Gegner zugleich weit mehr reizend und ermüdend als offene Gegenwehr, ist der gefährlichste. „Der Krumme siegt auch ohne Kampf“, weil er das Gewicht der Masse, der Gewohnheit in die Wagschale zu werfen hat, er ist der unscheinbarste Gegner und gerade deshalb der unüberwindlichste.

„Nicht was lebendig kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war und immer wiederkehrt
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten.“

Der Krumme braucht keine Gewalt und Gewalt nützt nichts gegen ihn, wenn Peer einen mit seinem Ast erschlägt, es hilft ihm nichts, die Masse wurde dadurch nicht vermindert, der schleimige, gestaltlose Gegner ist überall zugleich, hier und dort, draufsen und drinnen

„Wohin ich mich wende
Ich finde vom Krummen nicht das Ende!“

Die apathische, zu keiner That zu spornende Dumpfheit der Menge, die den Ringenden umgiebt und durch ihre unzerstörbar scheinende ruhige Gleichgültigkeit zur Verzweiflung bringt, da er sich im erfolglosen Streben ermüdet und abmattet, das ist der grofse Krumme, der allmählich siegt, weil er den Kühnsten endlich dazu bringt, seine Waffen von sich zu werfen und stumpf sich der Masse einzugliedern. Wer klug, dem Krummen aus dem Wege schleichend, seitwärts um ihn herum zu kommen trachtet, gelangt nicht weit; gerade hindurch heifst es, und nur wem es gelingt, den grofsen Krummen aufs äufserste zu reizen („Das Gesangbuch ihm grad' ins Aug' hinein“), und ihn so aus der trägen Faulheit, die seine stärkste Wehr bildet, aufzurütteln, kann ihn überwinden. Da schrumpft der zum Kampf genötigte Krumme zu einem Nichts zusammen. Halbe Mafsregeln gelten nicht, nur wer ruft „Alles oder nichts“ kann alles erreichen und den Gegner, die denkfaule Menge, in ein Nichts verwandeln.

Peer wird durch Solveig von dem Krummen errettet, wie durch seine Mutter von den Trollprinzen. Er besitzt, was ihn unwiderstehlich stark machen könnte, die alles opfernde, ganz nur in dem Geliebten aufgehende, unaustilgliche Neigung Solveigs. Und er vermöchte zu siegen, wenn er den heimlichen Kaiser zu bestehen wüfste, dieser jedoch erweist sich stärker als der Dovre-Alte und der Krumme, ihm erliegt Peer. In der Friedlosigkeit, durch Ingrids Raub aus der Gemeinschaft der Menschen gestofsen, findet er sich selbst, er will den

irren Phantastereien, die er nun teuflische Bilder heifst, entsagen, und findet er auch Solveig. Sie hat den Mut der That, sie wagt den Kampf mit dem grofsen Krummen, öffentliche Meinung genannt, sie kommt „auf Schneeschuh'n durch Sturm und Graus“, um sich eben jetzt dem zu eigen zu geben, den alle hassen, schmähen, bedrohen und verfolgen. In ihr lebt die alles duldende und verzeihende Liebe, Solveig ist noch aufopfernder als Agnes, Peer Gynt jedoch kein Brand. Jauchzend zwar nimmt er sie auf, dann aber kommt die Erinnerung an sein früheres Leben und stellt sich zwischen beide, nicht blofs an Ingrid, auch an die drei Sennerinnen und an die Grüne, in deren Erscheinung mit dem häfslichen Jungen sich diese quälenden Mahnungen verkörpern; ein Weg nur führte dennoch zu Solveig und damit zu seinem Glück, die sich vor der Teueren demütigende und durch ihre Vergebung von Schuld reinigende Reue. Selbst einzugestehen, er sei nicht besser, sondern verworfener als die meisten, dagegen lehnt sich der heimliche Kaiser in Peer auf; er will nicht bereuend sich erniedrigen, er geht nicht gerade hindurch, sondern draufsen herum, und mit einer Lüge scheidet er von Solveig. Da er sein Heil von sich stiefs, verfiel er aufs neue dem alten Lügengeist.

Ein Band verknüpft ihn noch mit seinem besseren Selbst: die Mutter, doch Aase stirbt, von dem Sohne in einer sonderbar ergreifenden Scene mit Märchenspielen über den Ernst der letzten Stunde hinweggetäuscht. Bisher war Peer der egoistische Phantast, nun wird er der phantastische Egoist. Seine Lebensdevise lautet jetzt:

„Selbst sei der Mann; bleib' wie er war;
Um sich und seines er sich kümm're.“

Als Herr des Goldes sucht er nun sein Kaisertum, als skrupelloser Kaufmann, bereits nach dem Zuschnitt der „Stützen der Gesellschaft“, der

„In Negern hin nach Carolina
Zurück in Fetischen nach China“

macht und sein Gewissen dadurch beruhigt, dafs er mit den Götzen zugleich auch Missionäre exportiert. Er verletzt kein Gesetz, denn er geht nie gerade hindurch, sondern schleicht sich stets draufsen herum, er mag das „plötzlich“ überhaupt nicht, „es klingt zu hell, zu grell, zu frisch.“ Dabei wird das Wesen des vorurteilsfreien Kapitalismus aufs grimmigste verspottet, der bei jedem Goldstück gleich Kaiser Vespasian meint „Non olet“ und aller idealen Gesinnung bar, die ihm in der heutigen Gesellschaftsordnung zustehende gewaltige materielle Macht seelenruhig in die Schale des Unrechts wirft, falls dort der gröfsere Profit zu holen. Der wahre Kaiser im 19. Jahrhundert ist

der Geldfürst, dies erkennt Peer und danach handelt er; freilich wenden auch seine Hofschranzen dies Prinzip an.

Peer sinkt von Stufe zu Stufe. Es gehört nicht zu unserer Absicht, dies im einzelnen zu verfolgen. Als charakteristisch sei nur hervorgehoben, wie Gynt, wenn seine schuftigen Freunde ihn um Hab und Gut betrogen, die Rache Gottes als etwas fordert, was ihm gewährt werden müsse: „Ich bin es ja — ich, Peer Gynt!“ Er natürlich mufs unter ganz speziellem Schutze der Vorsehung stehen, denn — er ist es ja; diese recht eigentümliche Logik bildet auch ein Gemeingut der meisten Menschen. Wenn Peer sich in Gefahr befindet, wird er überhaupt stets gläubig und liefert so eine Illustration zu dem alten, bei niedrigen Naturen zutreffenden Spruch: „Timor deos fecit“ oder zu dem Wort des Dovre-Alten: „Du nennst es Glauben, wir heifsen's Angst.“ Auch in die niedrigste Sinnlichkeit versinkt der Held und wenn Ibsen das Ewig-Weibliche in Anitra verspottet, das Ewig-Männliche in der Art wie Peer sich eben darum so behaglich bei der Sklavin fühlt, weil er sicher ist, hier keinem eigenen Gedanken, keiner Seele, keinem Selbst zu begegnen, dann leuchtet schon ein Funke auf, der zwölf Jahre später in „Nora“ zur Flamme werden sollte. Zugleich aber zeigt er uns — und das ist einer der Züge, die den Meister verraten — in einer kurzen Zwischenscene hoch oben im Norden die in unerschütterlicher Treue der Rückkehr des Geliebten harrende Solveig. Wird Peer von dem selbst toll gewordenen Direktor des Irrenhauses zu Kairo als des Selbstes Kaiser gekrönt, wobei eine nicht sehr gelungene Ironisierung der deutschen Philosophie, speziell der Hegels, mitspielt, so hat er dies redlich verdient, da es kaum gelingen möchte, einen vollkommeneren Egoisten aufzutreiben. Sein Glück fand er dabei nicht und wenn er als Greis zufällig auf Solveigs Hütte stöfst, erkennt er, wo sein Heil lag und dafs er es verspielte:

„Eine die gedacht — und einer der vergessen!
Eine die entsagt — und einer der vermessen! —
O Grauen! — Und niemals wandl' ich's um!
O Gott! — Hier war mein Kaisertum!“

Die Einsicht kommt nun zu spät, der praktisch gewordene Peer war so unpraktisch, den Kern seines Lebens wegzuwerfen und wenn er nun in einer allegorischen Scene von der Zwiebel seiner Existenz Blatt für Blatt loslöst, um endlich diesen festen Kern zu entdecken, findet er keinen. Vom Knopfgiefser vernimmt er schliefslich mit Entsetzen das Wort, welches sein Lebensrätsel löst: „Du bist ja niemals du selbst gewesen,“ er, Peer Gynt, der es sich stets zur Ehre rechnete „Ich selbst zu sein.“ Mit diabolischem Humor schildert der Dichter, wie unser Held nun angstvoll nach Attesten umherläuft, um zu beweisen, er habe jemals

den Mut besessen, wenn schon nicht durch eine grofse That, durch irgend eine grofse Sünde er selbst zu sein. In der Todesangst gewinnt er sich endlich den Entschlufs ab, nicht mehr herum zu gehen,

„nein, dieses Mal
Gerad' hindurch, wär's auch zur Qual,“

Vor Solveig tritt er hin, sie soll sein Urteil sprechen und sie, die am schwersten Gekränkte, vergiebt. In ihren Armen stirbt er.

Wenn Peer Gynt nun den Knopfgiefser auf dem dritten Kreuzweg wiedertrifft, was wird dieser sagen? Ibsen entläfst uns wie so häufig mit einem Fragezeichen. Doch deutete er in der nicht absichtslos eingeflochtenen Geschichte des Mannes, der sich verstümmelte, um dem Dienst für das Vaterland zu entgehen, dieses nicht zu billigende Vergehen aber durch ein arbeitsvolles, mühseliges Leben büfste, verständlich genug an, welchen Weg Peer hätte gehen sollen: den werkthätiger Reue. Statt dessen stürmte Peer sich eigensinnig verstockend als hartnäckiger Egoist durch das Leben, Solveigs edel entsagende Liebe erhöht seine Schuld mehr als dafs sie ihn freisprechen könnte. Sie vermag dem Lieblosen und doch Liebebedürftigen, der kurz vorher noch voll Hafs gegen die glücklicheren Matrosen klagte: „Es erwartet keiner den alten Peer Gynt,“ den Tod zu erleichtern, doch vor dem Löffel des Knopfgiefsers rettet sie ihn nicht. In eigenwilliger Selbstsucht stiefs er das Glück von sich, um der Selbstdemütigung zu entgehen, wie jener Verstümmelte sie geduldig auf sich nahm, und zu seiner noch viel ärgeren Demütigung erfährt er nun, er sei auch im Schlechten niemals ein originales Ich gewesen. Er glaubte sich selbst genug zu sein und als Greis empfand er dann doch die Sehnsucht nach einem Heim, wo nahvertraute Menschen seiner harren sollten wie der Schiffsbesatzung. Nicht einmal in der Selbstgenugheit blieb er sich selber treu.

Stets sich selbst getreu war Brand, doch auch er will sich nicht stets selbst genug bleiben:

„Man kann die Menschheit nicht umarmen,
Eh' Einen man geliebt allein.
Ich mufste lieben, mufst' erwarmen,
Sonst ward mein sehnend Herz zu Stein,“

spricht er zu Agnes. Ibsen lehrt im „Brand“ sein Selbst gegen die nivellierende flache Welt zu behaupten, im „Peer Gynt“ warnt er davor, dies Ich zum alleinigen Mittelpunkt der Gedanken zu erheben. Die starke Individualität gewinnt nur dadurch Wert, dafs sie sich für grofse, allgemeine Ziele einsetzt, sich in den Dienst der Menschheit stellt, diese vom Dichter freilich höchstens dunkel empfundene Lehre

ziehen wir aus dem bedeutsamen Doppeldrama des finsteren Reformators und des phantastischen Egoisten. Auch das in beiden mitspielende Vererbungsproblem kann nicht im Sinne eines düsteren Fatalismus gedeutet werden, wie ihn Ibsen vielmehr in der Scene des Diebes und des Hehlers verspottet, sondern es zeigt uns nur den modernen Menschen in der Kompliziertheit der auf ihn einwirkenden Faktoren, deren Meister zu werden so schwer ist. So lernen wir alles verstehen und damit, wenngleich nicht alles verzeihen, doch vieles entschuldigen.

Nicht in jedem steckt die zündende Energie Brands, aber jeder von uns trägt ein Stück von Peer Gynt, wo nicht den ganzen, in sich und darum erkennen wir an dieser Figur erst voll, was nach dem Brand manchem noch zweifelhaft bleiben mochte, wie für jeden wirklich nur in der Losung: „Alles oder nichts“ das Heil liegt, wie, wer ans Ziel gelangen will, sich gerade hindurch schlagen mufs, nicht seitwärts um den grofsen Krummen herum. Die symbolischen Scenen mit dem Dovre-Alten, dem Krummen und dem Knopfgiefser sind von unvergänglichem Gehalt, denn so lang es Menschen giebt, treten diese drei Figuren einem jeden in den Weg, mit ihnen mufs er sich so oder so auseinandersetzen, als Held oder als Feigling.

Was jedoch den Hafs gegen die Heimat betrifft, den diese beiden grofsen Dichtungen zu verraten scheinen, so wich er bald wieder der Liebe. Der Poet erkannte, wie nötig und förderlich ihm die erlittenen bitteren Enttäuschungen waren und wie er erst durch sie zum höchsten Schaffen befähigt worden. Wenige Jahre später sprach er dies in schönen Versen aus:

„Mein Volk, das mir in tiefen Schalen schenkte
Den bittern, doch gesunden Trank, der gab
Dem Dichter Mut und in die Seele senkte
Die Kraft zum Kampfe, selbst bis an das Grab; —
Mein Volk, das mich in die Verbannung trieb,
Mit Schmerz beladen und mit wundem Fufs,
Das auf die Stirn die dunkle Schrift mir schrieb: —
Aus weiter Ferne send' ich diesen Grufs.

Ich send' ihn dir mit Dank für alle Gaben,
Mit Dank für jedes Schmerzes Läut'rungsstund';
Die Pflanzen meines Geistesgartens haben
Die Wurzeln doch in jener Zeiten Grund.
Dafs hier die Keime wuchsen, trieben Blätter,
Das danken sie doch deinem Nebelwetter;
Die Sonne löst, der Nebel macht es feste: —
Mein Land, hab' Dank, — du gabst mir doch das Beste.“

V.

(Der Bund der Jugend. — Kaiser und Galiläer.)

Als Ibsen im Sommer 1891 endgültig nach Norwegen zurückkehrte, fand in Christiania in seiner Gegenwart die hundertste Aufführung des Lustspieles „Unges Forbund“ („Der Bund der Jugend“) statt und bot erwünschten Anlafs zu lauten Ovationen für den Dichter. Wenige mögen dies Resultat für wahrscheinlich gehalten haben, als das den Winter zuvor geschriebene Werk am 18. Oktober 1869 zuerst unter einem Sturm des Unwillens über die Bretter des Christiania-Theaters schritt. Die Fortschrittlichen waren empört; zwischen Ibsen und Björnson trat damals eine, wie es scheint, trotz der 1892 geschlossenen Ehe zwischen Sigurd, dem einzigen Sohne Ibsens, und Björnsons Tochter Bergliot, nie wieder ganz geheilte Verstimmung ein und der sehr talentvolle (leider schon 1881 erst 40jährig gestorbene) Schriftsteller Kristian Elster griff den Autor auf das Heftigste an. In der That verrät das Stück ja eine leichte Hinneigung zur konservativen Partei, doch nur insofern als dieselbe nicht ganz so schlimm wegkommt als die Liberalen; im Grunde jedoch werden die eigentlichen Parteimänner von rechts und links Lundestad und Stensgard gleich schlecht behandelt, das gesamte politische Treiben mit überlegener Ironie geschildert, wie es sich in Wirklichkeit vollzieht, wenn man sich nicht an die Worte hält, sondern an die Handlungen. „Der Bund der Jugend“ illustriert den alten, auch vom Kammerherrn direkt ausgesprochenen Erfahrungssatz, wonach die Politik ein unsauberes Handwerk ist, an einigen charakteristischen Beispielen. In dieser übermütigen, mit possenhaften Elementen durchsetzten Satire schlummern die späteren Zeitdramen Ibsens bereits im Keime; der schon mit der „Komödie der Liebe“ begonnene Streit wider die moderne Gesellschaft wird hier mit verstärkter Energie wieder aufgenommen.

In dem kurzen Zeitraum eines Lustrums, von 1862—1867 hatte Ibsen vier kühn gedachte, grofsangelegte Werke geschaffen: „Die Komödie der Liebe“, „Die Kronprätendenten“, „Brand“, „Peer Gynt“, wuchtige Felsblöcke, deren Anprall die Mauern des Bestehenden erschüttern sollte, gleichsam zur Erholung, ehe er die in Rom begonnenen

Vorarbeiten zur weltgeschichtlichen Tragödie Julian Apostatas auszuführen begann, schrieb er nach seiner Übersiedlung nach Dresden den „Bund der Jugend“, nach dessen Vollendung er dann auf langen Reisen, zunächst nördlich nach Stockholm, dann südlich als Gast bei Eröffnung des Suezkanals, eine den Rest des Jahres 1869 ausfüllende geistige Ruhepause eintreten liefs. Wandte er grofse, weltbewegende Gedanken in Herz und Hirn, die Blicke der fernen Heimat zu, so mochte der kleinliche Parteienstreit aus dieser Vogelperspektive als ein Froschmäusekrieg erscheinen, wert, dem Weisen nur ein ironisches Lächeln abzugewinnen. Doch wäre es irrig, in diesem Lustspiel blofs die amüsante Geschichte eines politischen Schwindlers zu erblicken, der mit jedem Winde zu segeln versucht und dessen naive Charakterlosigkeit kaum ernsthafte Entrüstung aufkommen läfst. Wer den Dingen auf den Grund geht, entdeckt, dafs sich unter der heiteren Aufsenseite eine Welt voll Jammer und Elend birgt, dafs Ibsen nie wieder so nahe daran war als hier, neben den moralischen Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft auch den jene bedingenden wirtschaftlichen Verhältnissen den Krieg anzusagen. Mag dies unbeabsichtigt, vielleicht wider Willen des Dichters geschehen sein, Nationalökonomie und Ethik stehen in so engem Zusammenhang, dafs wer die geltende Heuchelei auf dem einen Gebiet bekämpfte, notwendig auch auf das andere übergreifen mufste. Wir werden es nicht als bedeutungslos betrachten, dafs dies Werk gerade in dem von der sozialen Bewegung am nachdrücklichsten ergriffenen Teile Deutschlands entstand.

Der Unterschied von „Brand“ und „Peer Gynt“ dem „Bund der Jugend“ gegenüber greift eben so tief als der zwischen dem noch vom Hauch des Mittelalters umwehten päpstlichen Rom und der Hauptstadt des modernen Industriestaates Sachsen, als der zwischen Poesie und Prosa. Für den Bergsturz im „Brand,“ den Schiffbruch im „Peer Gynt,“ treten im „Bund der Jugend“ ein gefälschter Wechsel und der Zusammenbruch einer faulen Firma ein, das kennzeichnet den Unterschied in der Behandlung. Hier betreten wir völlig realen Boden, Charakter und Sprache der Personen sind mit naturalistischer Treue der Wirklichkeit abgelauscht, vor einem Vierteljahrhundert ein kühnes Wagnis, wodurch sich die durch das anscheinend so harmlose Lustspiel bewirkte Erregung miterklärt.

Das moderne Leben in seinen geistigen Strömungen zu erfassen und wiederzuspiegeln, diesen seinen eigentlichen Beruf erfüllte Ibsen erst in reifen Jahren und noch der „Bund der Jugend“ verhält sich zu den im „Puppenheim,“ den „Gespenstern,“ dem „Volksfeind,“ vor allem „Rosmersholm“ geschlagenen Hauptschlachten wie ein Vorpostengefecht. An geistiger Tiefe bleibt diese Komödie trotz aller ihrer Vorzüge weit hinter den späteren Dramen zurück; es ist ein Zwischen-

spiel, mit dem sich der Dichter den Ärger über manche norwegische Zustände vollends vom Herzen schrieb, und so betrachtet, erscheint es wie das Satyrspiel nach den grofsen Tragödien der römischen Jahre. Das politische Strebertum aller Länder, in denen Wühler wie Stensgard und schlaue Füchse wie Lundestad eine Rolle spielen, wird jedoch durch die schlagende Analogie getroffen und dadurch erhält das Stück eine allgemeine Bedeutung statt der beschränkt nationalen.

Rechtsanwalt Stensgard kennt eigentlich nur ein Programm: „mit der Zeit einmal Reichstagsabgeordneter oder Staatsrat zu werden und durch eine glückliche Ehe mich mit einer reichen und angesehenen Familie zu verbinden.“ Aus elender Konsequenzmacherei diese aussichtsvolle Karriere zu verfehlen, dürfe niemand von ihm verlangen. Zunächst heimst er politische und private Mifserfolge ein, doch im „Volksfeind“ berichtet Aslaksen — Lundestads Prophezeiung hat sich doch bewährt — Stensgard sei Stiftsamtmann geworden. Solche politische Glücksritter gedeihen überall, sie sind typische Gestalten von einleuchtender Lebenswahrheit. Talentvolle politische Streber pflegen sich radikalen Parteien anzuschliefsen, wo persönliche Begabung leichter Erfolge erringt, talentlose versuchen durch ein gewisses Lakaientum bei den Hochtorys ihr Glück zn machen. Der konservative Streber bleibt seiner Partei gewöhnlich treu, während der radikale oft bei erlangtem Einflufs zur Gegenseite überläuft. So repräsentiert Lundestad, der sich, „in seinen jungen Tagen, als es galt, sich emporzuschwingen“ als Freiheitsmann gab, den gesättigten, nunmehr konservativen, Stensgard den machtlüsternen, hungrigen, bis auf weiteres radikalen Strebertypus. Während der konservative Streber meist als Gesinnungslump nur Verachtung, aber kein Interesse einflöfst, weil er eine Überzeugung, die seiner Herkunft nach schwerlich die eigene sein kann, dennoch heuchelt, bietet der radikale Streber eine viel kompliziertere, dramatisch verwertbarere Erscheinung. Seine angeborenen Neigungen fallen mit den Interessen seiner Partei zusammen, wenn er die Tyrannei der Machthaber kritisiert, bringt er selbst empfundenen Groll zum Ausdruck. Ein seiner Niedertracht bewufster Schurke wirkt einfach widerlich, wenn nicht die Gröfse und Ungeheuerlichkeit seiner Verbrechen fesselt, wer sich hingegen nie über die Unehrenhaftigkeit seiner Handlungen klar wird, weil er sich am Klang seiner eigenen Worte berauschend in dem Augenblick, wo er spricht, selbst daran glaubt, sein Thun als das einzig Richtige auffafst und nicht vermag, sich selbst zu durchschauen, bietet ein interessantes psychologisches Phänomen und zu dieser nicht allzuseltenen Kategorie zählt Stensgard.

Der junge Advokat wurde ebenso wie Brand und Peer Gynt, ja noch weit mehr als diese, vor allem durch seine Familienverhältnisse beeinflufst, denn nirgends so sehr als im „Bund der Jugend“ zeichnet Ibsen

den Menschen in seiner Abhängigkeit vom Milieu. Wie die Hauptfigur, sind alle Personen des Stückes blofs Variationen über das Thema: „Die Verhältnisse bestimmen den Menschen“; Fjeldbo spricht diese Moral des Stückes dem Kammerherrn gegenüber schliefslich recht deutlich aus. Obschon Stensgard unter den Handelnden allein Willenskraft besitzt, so langt diese doch nicht aus, um ihn zu den seltenen Ausnahmsnaturen zu erhöhen, welche das übliche Verhältnis umkehrend ihrerseits die Verhältnisse bestimmen. In seinen Eltern waren die schlechten Eigenschaften von Brands Mutter und Peers Vater vereint, der Vater „ein reiner Tagedieb, ein Lump, ein Taugenichts,“ demnach ein noch verböserter Jon Gynt, die Mutter, ein Mannweib im schlechten Sinn, betrieb neben der Hökerei ein artiges Wuchergeschäft („sie lieh auf Pfänder“), übertraf in ihrem stark ausgeprägten Sinn für Habe und Besitz womöglich noch Brands Mutter. In solcher moralischen Misère entwickelt sich der Knabe; sein Talent wird gepflegt, seinen Charakter auszubilden, daran denkt niemand. Der Notschrei: weh dem, der seiner Eltern mit Widerwillen denken mufs, geht durch gar manche moderne Dichtung, so tönt er wieder im „Puppenheim“ (Doktor Rank), in den „Gespenstern,“ in „Rosmersholm“ (Rebekka West); auch hier schon wird das gleiche Thema etwas stärker als im „Brand“ und „Peer Gynt“ accentuiert. Stensgard vereint die harte Entschlossenheit Brands mit der phantastischen Rücksichtslosigkeit Peers, er bedient sich dieser Eigenschaften, um sich aus dem Sumpf niedriger, abstofsender Verhältnisse um jeden Preis in die Höhe zu arbeiten. Er weifs recht gut, dafs ihm bei seinen Fähigkeiten die glänzendste Laufbahn gesichert wäre, falls er in der Wahl seiner Eltern vorsichtiger gewesen. Er möchte diesen Mifsgriff des Geschicks durch ein Avancement zum Schwiegersohn des Kammerherrn korrigieren, stets bereit, Verlobungen zu schliefsen und aufzulösen, wie es seine Interessen verlangen, denn im Elternhause erfuhr er nie was Liebe sei, im Hökerladen seiner Mutter galt sie wohl für einen Handelsartikel wie jeder andere, nur etwa für einen schlecht rentierenden. Der Rechtsanwalt setzt das elterliche Gewerbe fort, er hökert mit seinem Selbst, mit Gesinnungen wie mit Heringen und Käse, er überträgt den regen Geschäftsgeist der Mutter lediglich auf andere Sphären. Die anerzogenen Anschauungen des Krämersohnes wird er nie los; das ist so sehr sein Unglück als sein Verbrechen.

Stensgard zählte jedenfalls in der Schule zu den besten Zöglingen, dadurch wurde in ihm blofs jenes unbedingte Selbstvertrauen, die grenzenlose Eitelkeit und Selbstüberschätzung genährt, welche bleibende Charakterzüge bilden, wogegen von einem veredelnden Einflufs der Studien wenig zu bemerken ist. Derselbe wirkte nur gerade so tief, dafs in Stensgard ein Zwiespalt entsteht, wodurch er „ein ganz anderer Mensch in Ge-

fühlen und Stimmungen, als in Thaten und Handlungen“ wird, nur auf jene vermochte der „hohe Schwung in der Schule“ einzuwirken, diese blieben unter dem Banne der „Roheit im Hause.“

Stensgard handelt dem liberalen Lieblingsspruch: „Wissen ist Macht“ entsprechend, indem er die durch sein Wissen erlangte Macht energisch gebraucht. Die Moral steht im öffentlichen Leben so selten auf der Tagesordnung, dafs Stensgard mit diesem Faktor gar nicht rechnet. Er bekennt sich zu keinen fest ausgeprägten Überzeugungen, keine Familientradition veranlafst ihn (wie die Mehrzahl), zu derselben Fahne zu schwören, der schon Vater und Grofsvater folgten, ein Parteiprogramm bedeutet für ihn nichts als ein beschriebenes Blatt Papier. Zudem tobt durchaus kein ernster Prinzipienkampf, die Kluft zwischen den Parteien ist so wenig tief, dafs es meist von den persönlichen Beziehungen abhängt, wo jeder steht; dadurch erscheint der junge Politiker in milderem Licht und wir können seine unfreiwillige Komik unbefangen geniefsen, ohne allzu starke Entrüstung über seine Immoralität. Als naiver Egoist hält Stensgard es für selbstverständlich, stets nur nach seinem Vorteil zu handeln. Aus der Schule her lebt in ihm das Begehren nach Schönheit, nach einer edleren Umgebung, doch die Mittel, dies zu verwirklichen, entlehnt er wieder dem schmierigen Hökerladen, darum sind sie auch nicht die reinlichsten. Betrachtet man blofs seine Handlungen, dann scheint der allgemeine Glaube an seine Fähigkeiten irrig und der ehrgeizige Jurist viel eher einem Gimpel gleich jedem auf den Leim zu gehen. Doch Stensgard greift deshalb oft fehl, weil er über die „Lokalverhältnisse“ noch zu wenig orientiert ist, weilt er doch seit kaum 7 Wochen in dieser südnorwegischen Kleinstadt — man dürfte sie getrost Skien nennen —, er will zu rasch in die Höhe, deshalb stolpert er so leicht über jeden bei gröfserer Vorsicht und geringerer Hast unschwer zu vermeidenden Fallstrick, wie ihm dies ja bereits in Christiania bei seiner mifsglückten Verlobung zustiefs. Er absolviert in dem Stück gewissermafsen seine Lehrjahre. Seine gänzliche Niederlage am Schlufs ist lediglich eine scheinbare; in der That entgeht ihm ja nur durch den technischen Notbehelf einer von dem betrunkenen Aslaksen angerichteten Briefverwechslung mit der Hand der munteren Witwe Rundholm zugleich das Reichstagsmandat. Man fühlt, er wird dennoch Karriere machen.

Verwechslungen und Mifsverständnisse, diese besonders für Ibsens erste Entwicklungssufe so charakteristische Art der Technik kehrt hier als Hebel der Handlung wieder; zumal in den beiden letzten Akten jagt eine Irrung förmlich die andere. Ibsen arbeitet da mit den schon damals nicht mehr neuen Mitteln der französischen Komödie in beabsichtigt possenhafter Weise, bewirkt damit aber eine bedauerliche Verflachung des Werkes, während besonders der dritte Akt zu tiefen Fragen

und ernsten Konflikten hinleitete. Doch ist keine Person karikiert, sie werden nur mit der vom Dichter in seinen reifsten Jahren noch stärker ausgebildeten, unerbittlichen Schärfe der Beobachtung geschildert.

Stensgard hat, als er in die Stadt kommt, gar keine Wahl: das Oberhaupt des im Besitz aller Ehrenämter befindlichen Kreises, der Kammerherr, verschliefst ihm die Thüre, „er, der zu sagen pflegt: Für anständige Leute bin ich immer zu Hause.“ Will der junge Streber sich eine Stellung schaffen, so mufs er zu Monsen halten, was dieser ihm schmeichlerisch bedeutend erleichtert. Die Improvisation bei der Feier des Verfassungstages, des 17. Mai, klingt recht geeignet, um eine durch Ringdals Redekünste wenig verwöhnte, empfängliche Menge mit fortzureifsen, obwohl der nüchterne Hörer die Empfindung nicht los wird, der Sprecher könnte mit derselben Wärme auch das Gegenteil verteidigen, was er im nächsten Akt wirklich thut. Charakteristisch für Stensgard sind die guten Vorsätze, mit denen er nach Gründung des Bundes aus dem Zelt tritt: „Müfste ich nicht die elendste Kreatur auf Erden sein, wenn all der Segen mich nicht gut und brav machte?“ Sein Leben soll von dieser Stunde die Weihe empfangen. An der durch seine eigenen klug berechneten Worte geweckten Begeisterung der anderen entflammt sich nun die seine: „Was so viele ergreifen kann, beim ewigen Gott, das mufs wahr sein.“ Ursprünglich an das Gesagte selbst nicht allzu fest glaubend, macht ihn der bei anderen gefundene Widerhall sicher. Als Stimmungsmensch ist er äufseren Einflüssen leicht zugänglich, doch blind und taub gegen jeden Versuch seinen Willen zur Macht zurückzudämmen. Sobald ihm die Einladung des Kammerherrn eine Aussicht eröffnet, auf anderem Wege schneller ans Ziel zu kommen, zeigt er sich bereit, sein Schifflein in das entgegengesetzte Fahrwasser hinüberzusteuern. Seien wir dabei nicht zu streng, so unsympathisch dies Treiben berührt, gehört doch kein besonders hoher Grad von Gesinnungslosigkeit dazu, sich in der Gesellschaft des Kammerherrn wohler als in der eines Monsen zu fühlen. Stensgard sehnt sich thatsächlich hinaus aus der „schlammigen Bucht“ in den „klaren blauen Strom,“ nach einem Kreis, wo er seine Jugendeindrücke vergessen könnte, und die Furcht in jenes Milieu, dem er entfliehen möchte, zurückgeschleudert zu werden, macht ihn hart, roh, ja grausam. „Will man mir die Zukunft versperren, so kenne ich keine Rücksicht“ sagt er zu Fjeldbo und bewährt dies gleich in schroffster Weise gegen Aslaksen. Kann er dabei noch immer mildernde Umstände geltend machen, so überschreitet er im dritten Akt, wo er dem Kammerherrn, wie vorher dem Arzt und dem Buchdrucker droht, mit cynischer Offenheit erklärend, versage ihm dieser die Hand seiner Tochter, so werde er ihn durch die Zeitung verlästern, seine Ehre

untergraben, endgültig die Grenzlinie, welche den zweifelhaften Charakter noch vom deklarierten Schuft scheidet. Freilich sehen wir später den Rektor Kroll all das gegen seinen bisherigen Freund und Schwager Johannes Rosmer in Scene setzen, womit Stensgard einen Gegner einzuschüchtern sucht, der Parteikampf hat solche Mittel gang und gäbe gemacht. Wenn der ränkekundige Anwalt im vierten Akt der Reihe nach bereit ist, Ragna, Flora oder Frau Rundholm zu heiraten und im fünften von allen dreien verschmäht wird, bietet dies zwar noch drastische komische Effekte, bringt aber keinen neuen Zug mehr für Stensgards nun abgeschlossene Charakterentwicklung, dadurch sinkt auch das Interesse für diese letzten, den Helden auf der untersten Stufe der Depravation zeigenden Akte.

Der eigentliche Intriguant des Stückes, gegen den Stensgards plumpes Drauflosgehen das Thun eines unschuldigen Kindes scheint, ist Lundestad, der im Besitz seines bedrohten, doch geretteten Mandates stolz als eine Stütze der Gesellschaft dasteht, wenn dem verunglückten Nebenbuhler die Thüre gewiesen wird. Der Deputierte suchte den unbequemen Konkurrenten in der Volksgunst von vornherein unmöglich zu machen, indem er den allmächtigen Kammerherrn veranlafste, ihn nicht zu empfangen. Als Stensgard Mut genug zeigt, auch gegen diesen den Kampf aufzunehmen und die Menge für sich zu gewinnen weifs, beugt sich Lundestad vor dem Erfolg so tief er nur kann, um die Gunst des neuen Machthabers bemüht, trägt er ihm den vergessenen Hut nach. Auch später streut er Zwietracht wo es nur angeht und weifs dabei so geschickt zu lavieren, dafs er seinen Einflufs behält, ohne es mit einer der Parteien verdorben zu haben. Der konservative Staatsmann und der radikale Wühler sind einander würdig.

Können jene beiden Hochstapler der Politik genannt werden, so ist Gutsbesitzer Monsen der Typus des schwindelhaften Geschäftsmanns, des unreellen Emporkömmlings. Freilich kann er wie Stensgard sein Milieu als Milderungsgrund anführen. Als Sohn eines armen Holzflössers, der sich nach Monsens Bericht im Dienste des Kammerherrn „zu Schanden gearbeitet hatte und endlich mit seinem Holzflofs im Bergstrom zu Grunde ging“, fühlte er, der „etwas besseren Unterricht“ genossen, keine Lust zu der mühseligen Beschäftigung, die seinem Vater das Leben gekostet; er wollte empor aus der verachteten Stellung des Arbeiters. Dazu bedarf man unter der kapitalistischen Gesellschaftsordnung vor allem Geld, dann erst Fähigkeiten, diese allein reichen selten aus. So wird der junge Monsen zunächst Branntweiner, dann Eintreiber dubioser Schuldforderungen und, nachdem er auf derlei Schleichwegen das nötige Kapital errafft hat, Spekulant im Grofsen. Monsen brennt nach Geld, wie Stensgard nach politischem Einflufs, um zu Lebensgenufs und gesellschaftlichem Ansehen zu ge-

langen und da das System der freien Konkurrenz den Besitzer des weitesten Gewissens am meisten begünstigt, kommt der Flöfsersohn ans Ziel. Nun kennt sein prahlerischer Hochmut keine Grenzen, er glaubt sich alles erlaubt. Als unverfälschter Parvenu huldigt er jenem Börsenradikalismus, der die alten gesellschaftlichen Standesunterschiede auszurotten strebt, freilich nur, um an die Stelle des hochmütigen Stolzes auf ererbte Auszeichnungen das Protzentum des gleichviel mit welchen Mitteln erworbenen Besitzes zu setzen. Er möchte von den alten Geschlechtern als gleichberechtigt anerkannt werden, doch der Kammerherr verhinderte dies; er wirft dem Emporkömmling böse Dinge vor und schliefst mit dem höchsten Trumpf: „Sie haben skandalöse Geschichten mit Ihrem eigenen Dienstmädchen gehabt. Ihre Frau verlor den Verstand über Ihre Ausschweifungen und Ihre rohe Behandlung. Nun wissen Sie, weshalb ich Sie von der guten Gesellschaft fernhielt.“*) So antipathisch Monsens Manieren sind, erhalten die letzten Worte seines Gegners doch einen komischen Beigeschmack durch die Erinnerung, dafs in den „Gespenstern“ genau dieselben Dinge von einem anerkannten Mitgliede der guten Gesellschaft, dem Kammerherrn Alving, berichtet werden.

Zu der Empörung des Kammerherrn Brattsberg, an sich gewifs eines wohlwollenden Mannes, gegen Monsen, trägt zum guten Teil der Ärger bei, diesen Menschen, dessen Vater nur ein armseliger Knecht des seinen war, blofs weil er reich wurde, gleichberechtigt neben sich zu sehen, mit ihm in der Gegend in einem Atem genannt zu werden. „War es etwa eine Schande, in meinen Diensten zu stehen?“ fragt der Kammerherr mit der ganzen Naivetät seines Mangels an Verständnis dafür, dafs Leute in minder behaglicher Lebensstellung als die seine naturgemäfs unternehmungslustiger sind. Monsens Antwort bedeutet einen Höhepunkt des Stückes; nicht der champagnerschlemmende Parvenu, das beleidigte Volksgewissen spricht da: „Haben Sie ein einziges Mal probiert, was die Leute erdulden müssen, die für Sie droben auf den Felshängen die Waldbäume fällen und sie stromab führen, während Sie in Ihrer warmen Stube sitzen und den Ertrag davon ernten? Können Sie es solch einem Manne verdenken, wenn er sich emporarbeiten will?“ Für derlei Argumente ist Brattsberg taub, er bleibt bei seiner (übrigens meist ja recht zutreffenden) Meinung, dafs man ein grofses Vermögen in kurzer Zeit „nicht mit so ganz

*) Ich citire hier wie bei allen späteren Stücken (und früher schon bei der „Komödie der Liebe“) nach den im Verlag von S. Fischer (Berlin) erschienenen autorisierten Übersetzungen, statt nach jenen der Reclam-Bibliothek, welche gerade den „Bund der Jugend“ in einer die schärfsten Stellen unterdrückenden Bearbeitung bietet.

reinen Händen zusammenscharrt; — ich meine nicht der Welt gegenüber, Gott bewahre! Die Gesetze kann man ja streng beobachten; aber gegenüber dem eigenen Bewustsein“ . . . . „Es ist gar keine Ehrensache hier ein glücklicher Geschäftsmann zu sein, im Gegenteil hätte ich fast gesagt.“ Angesichts solcher Vorgänge pocht der Kammerherr auf die altüberlieferte Ehrenhaftigkeit seiner Familie, doch Fjeldbos Frage, wann dieselbe auf die Probe gestellt worden sei und ob sie dann auch einer Versuchung widerstanden hätte, wurde bereits durch Erik Brattsberg in ungünstigster Weise beantwortet. Dem Sohne Monsens schlug alles fehl, denn seine Geistesgaben sind sehr mäfsige, der Sohn des Kammerherrn überragt ihn dadurch wenig vorteilhaft, dafs er, als Kaufmann Schiffbruch leidend, durch eine Wechselfälschung Frist zu gewinnen sucht. So ging die vererbte Familienehre bei der ersten schweren Prüfung in die Brüche, diese Erfahrung beugt den Stolz des Kammerherrn. Er bleibt jedoch Ehrenmann und würde es verweigern, Erik durch eine Lüge die Anerkennung der gefälschten Unterschrift, vor dem Strafgesetz zu retten; persönlich trifft ihn kein Vorwurf verletzter Moralgesetze.

Dies ist um so mehr hervorzuheben, als z. B. selbst Fjeldbo, nach Ansicht vieler das Sprachrohr des Dichters, wiederholt die Unwahrheit zu gutem Zweck anwenden zu dürfen glaubt. Dem Kammerherrn redet er ein, Stensgards Schlachtruf gelte nicht ihm, sondern Monsen, dem Rechtsanwalt gegenüber leugnet er überhaupt an Thora zu denken, mit der er bereits heimlich verlobt ist, wie er dies auch dem Vater seiner Braut verschwieg, so dafs Brattsberg ihn nicht mit Unrecht hinterhältig nennt. Auf Thoras Vorwurf, warum er ihr Stensgards Absichten verheimlicht habe, entgegnet Fjeldbo: „Wenn ein Habicht den Taubenschlag umkreist, so hütet und beschützt man sein Täubchen, aber man ängstigt es nicht“, während im selben Stück Selma gegen ein solches Bevormundungssystem übertriebener Sorgfalt entschieden rebelliert. Ihr Mann und ihr Schwiegervater vereinten sich, um sie von jeder Widerwärtigkeit fernzuhalten, sie sei „zu zart um Lasten zu tragen“, deshalb erfährt sie nichts von ernsten Angelegenheiten, bis es zu spät ist. Da schreit sie endlich auf: „Wie hat mich nicht gedürstet nach einem Tropfen eurer Sorgen! Aber wenn ich bat, so hattet ihr nichts anderes als einen feinen Scherz, um mich abzuweisen. Ihr zogt mich an wie eine Puppe. Ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. O ich hätte doch mit Jubel das Schlimmste getragen, ich sehnte mich so ernst nach allem, was da stürmt und uns hebt und erhöht.“ So lange der Kammerherr in einer vornehmen Zurückgezogenheit sein Ideal erblickte, konnte er dies Verlangen weder begreifen, noch berücksichtigen, jetzt entschliefst er sich aber selbst in die Firma seines Sohnes einzutreten, um zu erweisen, auch diese

Thätigkeit könne im Gegensatz zu Monsens trügerischem Gebaren ehrenhaft ausgeübt werden. Er und Selma verzeihen dem reuigen Sünder Erik; allerdings hinterläfst dies kurzer Hand abgethane Herabdrücken eines tragischen Konflikts zu einem Familienversöhnungsfest in Ifflands Manier etwas gemischte Eindrücke.

Die originellste, vorzüglichste Figur des Lustspiels ist Daniel Heire. Zu diesem Bilde des bankerotten Kaufmanns, der nun die Lauge seines Witzes über alle ausgiefst, die angesehen blieben oder dies werden möchten, während er mit dem nagenden Gefühl der Verarmung umherschleicht, mögen manche Züge der traurigen Wirklichkeit des Vaters unseres Dichters entlehnt sein. Die Art der Rechtsbeziehungen zwischen Heire und Brattsberg bleibt übrigens sehr unklar, nur daraus, dafs selbst Monsen dem Kammerherrn keinen ernstlichen Vorwurf aus dieser Angelegenheit macht, kann man schliefsen, Heire habe den Verlust seines Reichtums lediglich sich selbst zuzuschreiben, wozu der von tiefer Erbitterung erfüllte Raisonneur allerdings keine Lust bezeigt. Er zieht es vor, über alle loszuziehen und nichtsdestoweniger bei allen zu schmarotzen, Monsens Champagner trinkt er so gern wie den des Kammerherrn, dabei schont er den einen so wenig als den andern; seine gröfste Freude bildet es, die Leute untereinander zu verhetzen, damit ihr Wohlbehagen jedenfalls gestört werde. Daniel Heire vertritt sozusagen den Chor des antiken Dramas, er giebt als relativ Unbeteiligter sein bitteres Urteil ab, einen immerhin beachtenswerten Beitrag zur richtigen Abschätzung dieser ihm verhafsten Gesellschaft. Hier bedient sich Ibsen zuerst der Charakteristik einer Figur durch eine bestimmte Phrase, so drängen sich in Heires „Genug“ eine Fülle von Empfindungen, herbe Entrüstung und mitleidig überlegene Verachtung seiner Umgebung, zusammen, so hat Aslaksen seinen ständigen Spruch: „Das liegt in den Lokalverhältnissen.“

Aslaksen bietet überhaupt die notwendige Ergänzung zu Daniel Heire, dessen soziales Mifsvergnügen dadurch erst Gewicht erhält. Der Buchdrucker gehört zu den unteren Schichten des geistigen Proletariats, wie Stensgard dessen oberste Stufen repräsentiert; daneben stellen Monsen und Heire die Gegensätze des empor- und des herabgekommenen Geldmenschen dar. Aslaksen besitzt einen sehr triftigen Grund, alles aus den Lokalverhältnissen zu erklären: sein eigenes Schicksal. Ursprünglich Handwerker, soll er auf Heires Kosten seine guten Anlagen zum Studenten zeigen dürfen, doch nach einem Jahr falliert der Protektor und der Buchdrucker mufs zu seinem Setzerkasten zurück. „Nach solcher Unterbrechung ist der alte Stand nicht mehr der alte Stand“ meint er sehr mit Recht. „Da drinnen, wo sie nun sitzen und anstofsen und Toaste ausbringen, da safs ich auch, war wie einer von den andern; trug feine Kleider“, jetzt mufs er im Vor-

zimmer warten, obwohl er sich gewöhnte, diese Leute als Seinesgleichen zu betrachten. „Gut, ich werde warten, bis meine Zeit kommt.“ Mehr nach dieser Richtung durchgebildet, hätte dies Opfer gesellschaftlicher Organisation oder richtiger Desorganisation den Mittelpunkt einer modernen sozialen Tragödie abgeben können; Ibsens Aslaksen wird blofs eine verkümmerte Existenz, voll Neid wie Heire, kein Revolutionär. Seine kranke Frau, sein verkrüppeltes Kind sind neben ihrer traurigen Realität zugleich symbolisch für die kranke, verkrüppelte Seele des Mannes, dem seine Bildung nur zur Herausgabe eines nach sehr praktischen Prinzipien redigierten Blattes verhalf. Das grofse Publikum erhalte eine Zeitung, dieses sei aber das schlechte und wolle ein schlechtes Blatt, darin erblickt er das Geheimnis des journalistischen Erfolges. Sehr charakteristisch fragt er Lundestad, ob dessen Artikel grob sei, und entgegnet, als dieser verneint: „Einerlei, ich nehme es dennoch auf“. Seine innere unzufriedene Zerfallenheit treibt ihm dem Trunk in die Arme, dadurch sinkt er dann so tief, dafs er, wenn er nur mittrinken darf, für andere Wein bestellen und Gläser holen geht. Sieht man aber zu Schlufs Erik Brattsberg vollständig gerettet, den Dummkopf Bastian als Bräutigam der wohlhabenden Witwe Rundholm und daneben den armen Teufel Aslaksen, der schon über das Versprechen des Kammerherrn sein kleines Blättchen zu unterstützen und die Erlaubnis an der Tafel teilzunehmen entzückt sein mufs, so fühlt man lebhaft, wie die Lebensstellung der Eltern zumeist über die Zukunft der Kinder entscheidet.

Jedenfalls geht dieser Schlufs gar zu schablonenmäfsig vor sich: die Bösewichter Monsen und Stensgard werden bestraft, drei Brautpaare vereinigt, die Ehe Eriks und Selmas neugeleimt und der Wirrwarr mit einem fröhlichen Diner beendet. Es scheint übrigens manchmal, als wolle Ibsen sich selbst parodieren, wenn er dem jungen Streber den gleichen Glauben an sein Ich verleiht, durch den Håkon so unerschütterlich fest wurde. Wie der König zu Skule spricht Stensgard zu Fjeldbo: „Für dich würde es freilich Verrücktheit sein; aber ich, siehst du, ich habe hier auf Gottes schöner Erde eine That zu vollbringen; ich lasse mich nicht abschrecken durch Geschwätz und Vorurteil.“ Wie schon im Peer Gynt zeigt auch hier der Glaube an sich selbst seine dunkeln Schattenseiten. Das sonst von Ibsen so oft empfohlene Durchsetzen der eigenen Persönlichkeit um jeden Preis wird in dem skrupellosen Karriere-Jäger zur Karikatur verzerrt und damit indirekt auf wohl zu beachtende sittliche Schranken verwiesen. Zugleich aber drängt sich auch hier die Frage vor, wie weit der Mensch überhaupt Herr seiner Handlungen, Schöpfer seiner Thaten sei. Schon Brand und Peer Gynt durften die Erklärung ihres Verhaltens durch äufsere Umstände, Herkunft und Erziehung beanspruchen,

noch schärfer wird dies hier von Fjeldbo betont. Weil die Menschen im „Bund der Jugend“ keine das Durchschnittsmafs überragenden Naturen sind, werden sie noch vielmehr durch die Verhältnisse gelenkt und gemodelt. Der Arzt weifs am klarsten, wie er seine gröfsere Ehrenhaftigkeit Stensgard gegenüber, vorzüglich dem Milieu verdanke, den Lebensbedingungen, die sich für ihn „so aufserordentlich günstig“ gestalteten, dafs seine Wünsche stets mit dem Erreichbaren im Einklang blieben. Stensgard und Aslaksen hingegen sind in ihrer Art „Stiefkinder Gottes auf Erden“ gleich Skule Bordsson, das ist das Rätsel an ihnen; man sorgt zuviel für die Ausbildung der Talente, zuwenig für die Kräftigung des Charakters, meint Fjeldbo, an diesen beiden bewährt es sich. Der Zufall der Geburt zusammen mit der Art der Erziehung bestimmen in der Regel den Charakter des Menschen und was er vollbringt, hängt weniger von ihm ab als vom Schicksal, das über ihm waltet, blind oder sehend, wir wissen es nicht. „Es ist ein wunderliches Gewirre“, meint Aslaksen, und „so kurios verwickelt“, dafs er nicht vermag, „das alles ins Klare zu bringen“.

„Wollen heifst wollen müssen“ spricht der Weise Maximus am Schlusse des weit ausgesponnenen, nach jahrelanger Arbeit endlich (1873) von Ibsen zu Ende geführten Dramas „Kaiser und Galiläer,“ ein Werk voll dunkler Mystik, wie diese schon in den „Kronprätendenten“ auftauchte, im „Brand“ und „Peer Gynt“ vielfach wiederkehrt und hier ihren Höhepunkt erreicht, um dann scheinbar aus den modernen Schauspielen der nächsten Dezennien zu verschwinden, bis sie im „Baumeister Solnefs“ für jeden unverkennbar hervorbricht. Ibsen wird meist als der unbedingte Verfechter eines extremen Individualismus betrachtet und es leidet keinen Zweifel, dafs er dies sein möchte; er schätzt das Recht des Einzelnen so hoch, dafs ihm die mindestens ebenso berechtigten Ansprüche der Allgemeinheit oft blofs als lästige Hemmnisse des freien Auslebens der Persönlichkeit erscheinen. Weil er die zeitlich bedingten Staatsformen wie billig nur als Hindernisse der Ausbildung echten Menschentums betrachten kann, treibt er dies bis zu dem Extrem, den Staat als solchen zu verwerfen; die politische und moralische Anarchie wird ihm zeitweilig zum Ideal. All dies beruht jedoch auf dem Glauben von der thatsächlichen intellektuellen Selbständigkeit des Einzel-Ich, von der Willensfreiheit. Soll die Menschheit, wie Brand und sein Dichter verlangen, durch den Willen umgestaltet werden, dann mufs vor allem ihre Fähigkeit aus freiem Entschlufs zu wollen, feststehen. Gerade Ibsen vermag sich aber andererseits der modernen Erkenntnis nicht zu verschliefsen, ein solches liberum arbitrium indifferentiae, eine unbeschränkte Kraft selbst-

thätiger Entscheidung sei den Menschen nicht verliehen; körperlich und geistig schleppen sie das Erbteil früherer Generationen mit sich herum, zudem wirken äufsere Lebenslage, Umgebung, Erziehung so tief auf sie ein, dafs man wie Goethe fragen müsse: „was ist denn an dem Wicht original?" Sind die Handlungen des Menschen die Folge seines Willens oder die mit Notwendigkeit eintretenden Ergebnisse unentfliehbarer Einflüsse der Vererbung und des Milieu? Sehr verschieden lauten die Antworten Ibsens in verschiedenen Perioden seines Lebens, weil ihn selber der Zweifel darüber nicht ruhen läfst. Er deutet die Thaten des Menschen aus dessen Milieu und kann doch zugleich der Versuchung nicht widerstehen, die volle Freiheit des Entschlusses für den Einzelnen in Anspruch zu nehmen. Hier erinnert seine Auffassung am ehesten an jene theologische Auskunft, man könnte sie auch eine Ausflucht nennen: Alles ist vorherbestimmt und doch ist die Willensfreiheit jedermann gegeben. „Ich glaube an die freie Notwendigkeit" erklärt Maximus; „noch rätselhafter" meint da der Leser wie Julian, doch liegt hier eine freilich unbeweisbare, tiefsinnig verlockende Anschauung zu Grunde. Es ist die Annahme eines geheimnisvollen Weltwillens, der sich sein Werkzeug zu bestimmtem Zweck erkiest; es tritt ins Leben mit einer Aufgabe belastet, wie es derselben nachkommt, das steht bei ihm, doch wie immer es sich gebärdet, das Ergebnis bleibt immer dasselbe, voraus feststehende. So entbehrt der Mensch nicht der Freiheit und ist zugleich doch blofs ein Vollstrecker des Planes höherer Gewalten, nicht ihr machtloses Spielzeug, aber dennoch nur der Diener fremden Willens. Er kann seine Aufgabe freudig fördern oder ihr unwillig trotzen, vollbringen mufs er sie, ob nun positiv für sie eintretend oder negativ im Bestreben ihr entgegenzuwirken.

Julians welthistorische Mission bestand darin, das in Verfall geratene Christentum zu regenerieren. Diese Sendung mufs er erfüllen, sei es nun, dafs er, was seine eigentliche Bestimmung wäre, als Verkünder des reinen Gotteswortes, sei es, dafs er als christlich gesinnter Herrscher die Kirche von ihren Ausartungen reinigt und befreit, sei es endlich, wie dies thatsächlich geschieht, indem er, wider den Stachel löckend, als Verfolger des Glaubens auftritt, wodurch er lediglich die Spreu vom Weizen sondert und sehr gegen seinen Willen doch blofs um so sicherer dasselbe Resultat hervorruft: die Neubelebung des in Versumpfung verfallenen echt christlichen Geistes. Bei den trotz aller Bedrohung standhaft Bleibenden und den erst durch die Bedrohung ihres Christentums sich bewufst Werdenden bewirkt gerade Julians Feindseligkeit eine Stärkung im Glauben; die Sektenspaltungen verschwinden, die faulen Äste ersticken nicht mehr den gesunden Stamm, nur sie fallen vor der Axt, der Baum selbst grünt herrlicher als zuvor.

So hat der Kaiser doch blofs für den Galiläer gearbeitet; indem er sich dem Reich Christi entgegenstemmte, that er mehr für dessen Ausbreitung als alle seine Vorgänger. Es stand ihm frei, der eifrigste Vorkämpfer oder der glühendste Hasser des neuen Glaubens zu werden, eine Persönlichkeit wie Julian mufste im einen wie im anderen Falle tiefgehende Wirkungen üben, das Ergebnis jedoch, was immer er that, das gleiche sein. Auf die kürzeste Formel gebracht, würde der Inhalt der Tragödie lauten: Julian erfüllt gegen seine Absicht die ihm zudachte Rolle als Erneuerer des Christentums; indem er sich dieser Aufgabe widersetzt, wird er wie Kain und Judas Ischarioth lediglich einer der „Ecksteine unter dem Zorn der Notwendigkeit." Auch die mit der gröfsten Machtvollkommenheit ausgerüstete Herrschergewalt vermag sich dem Strom der Zeit nicht erfolgreich in den Weg zu stellen; diese für ihn bittere, für uns erfreuliche Wahrheit macht Julians Geschick uns und zum Teil auch ihm klar. Zuerst dämmert ihm diese Erkenntnis als beim neuerweckten Dionysos-Festzug statt reiner Jungfrauen und würdiger Greise nur Dirnen und Taugenichtse seinen Wagen umdrängen: „Wo ist die Schönheit geblieben? Kann ihr der Kaiser nicht gebieten wieder aufzustehen und sie steht wieder auf?" Mehr und mehr wächst seine Enttäuschung, bis er fallend bekennen mufs: „Du hast gesiegt, Galiläer!" Der Geist des Zeitalters war stärker als der Wille des Weltherrschers; die Bestrebungen des Individiums zerschellen an der unerbittlichen Notwendigkeit des Entwicklungsganges der Menschheit.

Für den Propheten des Individualismus Ibsen bedeutet dies Geständnis selbst eine tragische Niederlage seiner Lieblingsansichten und vielleicht schädigte der Widerwille, mit dem er sich diese Erkenntnis abrang, die dramatische Straffheit und Wirkung seiner Schöpfung. Statt den Gegensatz so klar und monumental herauszugestalten wie dies dem Grundgedanken entsprechen würde, fügte er so viele sonderbare Schnörkel hinzu, dafs die naturgemäfsen Grundlinien zwar nicht völlig verwischt wurden, doch aber zurücktraten und ihre Bedeutung minder einleuchtend hervorsprang. So stellt sich das Werk schliefslich als weit bedeutsamer für die Psychologie des Menschen Ibsen, denn für die lebendige Kunst dar; der Biograph wird einst dabei viel ausführlicher zu verweilen haben als der Ästhetiker. Dieser mufs einräumen „Kaiser und Galiläer" sei das am gröfsten gedachte, leider jedoch am schwächsten ausgeführte Werk der Mannesjahre Ibsens. Schon die Form des zweiteiligen, zehnaktigen Schauspiels schädigt seine Einheitlichkeit; lebhafte, Spannung erweckende Handlung, packende, dramatische Kontraste finden sich nur spärlich. Statt eines Gegenspielers hat Julian zehn und das bedeutet, da keiner von diesen ein tieferes Interesse erregt, nicht viel mehr als gar keinen; zudem wirkt

der Held selbst mehr abstofsend als anziehend, denn er ist eben kein Held. Ein Grundgesetz der Kunst wird ferner verletzt, indem der zweite Teil weitaus schwächer erscheint als der erste, die Anteilnahme erlahmt, statt sich zu steigern. Bei alledem bleibt die Tragödie Julian Apostatas für den litterarischen Feinschmecker ein gewichtiges Werk, ja einzelne Scenen, wie der Tod der Helena, wie Julians Abfall am Schlufs des ersten Teiles müfsten auch von gröfster theatralischer Wirkung sein. Durch die seltsamen Widersprüche im Charakter Julians, eine gewisse hastige, fahrige Nervosität erscheint er, der Sohn eines anderen Decadence-Zeitalters, gelegentlich als ein hochmoderner fin-de-siècle-Mensch, obwohl dieser Typus vor zwanzig Jahren noch unbekannt war. Vielleicht ging es auch hier dem Dichter so wie sonst noch häufiger, dafs ihn, den Individualisten, das psychologische Problem einer interessanten Mischung widerstreitender Charaktereigenschaften bald mehr anzog als die im Stoff zu gestaltende Idee; um so notwendiger wird es, dafs die nachspürende Kritik das ursprünglich vorwaltende philosophische Grundmotiv dieser Dramen aus solchen subjektiven Verwicklungen herausschält und nachdrücklich seine typische Bedeutsamkeit betont.

Den tiefsten Gedanken nicht im Stoff gefunden, sondern erst hineingetragen zu haben, bildet das gröfste Verdienst des Dichters, obzwar vermutlich Hegelsche Ideen (schon aus einem Gespräch Ibsens mit Georg Brandes geht seine Bekanntschaft mit diesem Philosophen hervor) dabei von Einflufs waren. Diesen Gedanken vom dritten Reich drückt der Seher Maximus so aus: „Das erste ist jenes Reich, das auf den Stamm des Baums der Erkenntnis gegründet ward; das zweite, jenes das auf den Stamm des Kreuzes, das dritte ist das Reich des grofsen Geheimnisses, das Reich, das auf den Stamm der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet wird, denn es hasst und liebt beide und es hat seine lebendigen Quellen in Adams Hain und unter Golgatha.“ In jener mystischen Beschwörungsscene, deren Sinn wohl auch deshalb so dunkel ist, weil sich dem Dichter die letzten grofsen Weltfragen selbst als ungelöste Rätsel darstellten, unterläuft dem Propheten und seinem Jünger, Maximus und Julian, übrigens derselbe verhängnisvolle Irrtum; auf die Frage Julians: „Was ist meine Bestimmung?“ erwidert die Stimme im Licht: „Das Reich zu befestigen,“ die Deutung, als ob der Jüngling dadurch zur Begründung eines neuen dritten Reiches berufen würde, ist nun durchaus trügerisch, die Herrschaft des zweiten Reiches zu festigen, nicht ein neues hervorzurufen, wird ihm damit als Lebensziel vorgezeichnet. Maximus täuscht sich, wenn er bereits das dritte Reich vor der Thüre glaubt und doppelt steigert sich seine Verblendung, falls er annimmt, Julian solle dasselbe als Triumphator heraufführen. Wird wirklich jedes der drei Reiche

begründet durch einen der „drei grofsen Helfer der Verleugnung,“ dann müfste auch der dritte wie Kain und Judas es durch sein Widerstreben als „Schlachtopfer der Notwendigkeit“ fördern und kann dieser dritte, obgleich anwesend, sich beim Symposion nicht zeigen, so mag er noch gar nicht geboren sowohl als unter den Lebenden sein. Freilich lebt er, dann wäre es Julian, das erkennt dieser denn auch klarer als sein Lehrer, der sich vielleicht nur scheut, es auszusprechen, darum ruft er: „Ich trotze der Notwendigkeit! Ich will ihr nicht dienen! Ich bin frei, frei!“ Doch wenn Lehrer und Schüler nach Jahren in der Mondscheinnacht auf den Ruinen des Apollotempels von Antiochia auf diese Beschwörungsscene zu Ephesus, deren Julian inzwischen kaum weiter gedacht zu haben scheint, zurückkommen, dann ist zwar Maximus vorsichtiger geworden und meint, er wisse nicht, ob „der Rechte, der den Kaiser und den Galiläer verschlingen soll, in diesen Zeiten, ob nach Jahrhunderten“ kommen werden, doch Julian glaubt nun seinerseits derjenige werden zu können, der als „Kaiser-Gott, Gott-Kaiser“ das dritte Reich in positiver Weise begründen soll, indes er nach seiner eigenen Auslegung jenes Geisterspukes nur zum Opfer für dies neue Reich berufen wäre. Es ist, als ob er und zum Teil auch Maximus jene Deutung einfach vergessen hätten, das bedeutet aber mehr einen argen Verstofs des Dichters als einen sonst unbegreiflichen Leichtsinn der Handelnden. Die tragische, selbstvergötternde Verblendung des Kaisers, die ihn dann auch die unpassendsten Mittel zu seinem neuen Zweck wählen läfst, verdeckt diesen Fehlgriff des Autors, kann ihn entschuldigen, aber nicht völlig rechtfertigen.

Die Zeit des dritten Reiches, das erkennt schliefslich auch Maximus, war noch lange nicht gekommen; Julian geht freilich unter wie Kain und Judas, wider Willen der Notwendigkeit dienstbar, insofern also ein „Eckstein unter ihrem Zorne.“ doch nicht weil er dem dritten Reich widerstrebte, sondern weil er vom Christentum zum Heidentum zurückschreiten, nach Maximus' Ausdrucksweise „den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen“ wollte, wodurch er das Mann-Werden der Menschheit nur verzögert hätte. Er fällt als Gegner und Opfer des zweiten Reiches; es hätte in seiner Macht gelegen, im Bunde mit dem Galiläer Grofses zu wirken, als Feind mufs er dem Gekreuzigten erliegen, die Entscheidung jedoch, ob er den einen oder den anderen der beiden Wege wandeln wollte, stand bei ihm, hierin waltete Freiheit, das beiden Pfaden gemeinsame Ziel, die Neubelebung des Christentums und dessen damit erst endgültig entschiedenen Sieg über die Antike, bestimmte Notwendigkeit. Freilich ist auch dieser Sieg nicht als ein die Weltentwicklung abschliefsender zu betrachten, vielmehr mufs und wird nach der Überzeugung aller, die in die vorschreitende Emporbildung der Menschheit Vertrauen setzen, jenes dritte Reich

kommen, in dem auch Ibsen sein ersehntes Ziel fände. Die beiden Gegensätze Schönheit und Wahrheit müssen in ihrer Einseitigkeit überwunden, in einem höheren Dritten aufgehoben werden, soll die Menschheit die höchsten Stufen erklimmen; so lange diese beiden gleich wichtigen Bedingungen edler Existenz einander befehdend im Widerstreit verharren, bleibt das Erdendasein erbärmliches Stückwerk. Bisher erschienen sie nie vereint, sondern als scharf getrennte Weltanschauungen, generalisierend könnte man sie (mit Heine) den Geist des Hellenentums und den der Nazarener nennen, obwohl dagegen manche Einwendungen möglich wären. Schönheitstrunkene Daseinsfreude und düstere Entsagung, Geltendmachen der Einzelpersönlichkeit und opfermutige Hingabe derselben zum Wohle anderer: diese streng geschiedenen Seiten der Menschennatur harmonisch zusammenklingen zu lassen, bildet das grofse, stets ungelöste Problem. Des Ödipus, der dies Sphinxrätsel löst, harren wir in der Nacht, wir vermeinen die Schritte des Kommenden in der Ferne zu hören, noch aber nahte er nicht.

Nach Neuprägung alter Formeln, nach einer wahren Schönheit und schönen Wahrheit verlangte es auch Julian, zu Athen lernte er empfinden: „Die alte Schönheit ist nicht länger schön und die neue Wahrheit nicht länger wahr“, doch diese neue, einer späten Zukunft vorbehaltene Zeit heraufzuführen, ist er nicht der Mann. Nicht blofs sein Jahrhundert war diesem grofsen Gedanken noch nicht reif, auch er war nicht aus dem Metall, aus welchem die weltumstürzenden Weltverbesserer geformt werden. Obwohl eine bedeutende Persönlichkeit, steht er doch tief unter den bahnbrechenden Männern neuer Entwicklungen, eher vergoldetem Messing denn lauterem Golde vergleichbar. Julian vermag nicht einmal den Anforderungen seines kaiserlichen Amtes gerecht zu werden und doch möchte er unendlich mehr als dies leisten. Die Natur bestimmte ihn zum Rhetor, zum Manne des Wortes, im Widerspruch mit ihr machte er sich zum Kaiser, zum Manne der That. Der Philosoph wird zum Politiker, Julian verfehlt seinen Beruf, indem er ihn erfüllt. In ihm waltet derselbe Widerspruch zwischen Wollen und Können (wenn gleich anders gewendet) wie in Jarl Skule; ihn erfafst, beherrscht, verblendet und stürzt eine ungeheuere Eitelkeit. Er teilt sie mit Peer Gynt und mit Stensgard, wie diese denkt er eigentlich nie an andere, träumt nur von sich, dabei ist er weder sich selber treu noch sich selbst genug. Seine dürftige, äufsere Erscheinung müfste es ihm erleichtern, sich von den Freuden der Welt ab- und dem Dienst der unverfälschten Christuslehre zuzuwenden, statt dessen weckt sie bei dem häfslichen, schmächtigen Jüngling doppelten Stolz auf seine geistige Begabung. Ist es ihm versagt, sich durch körperliche Schönheit auszuzeichnen, wonach ihn (wie z. B. sein Gespräch mit Basilius in Athen andeutet) bei ursprüng-

licher Sinnlichkeit stark verlangt, so treibt ihn doppelter Ehrgeiz, dies sich und andere durch Entfaltung glänzender Talente vergessen zu machen. Diese ihn immer stärker beherrschende Gemütsstimmung trägt wesentlich bei zu seiner Entfremdung vom Christentum, das solcher Selbstverhimmelung keinen Raum gewährt. Das Weib entscheidet über sein Leben oder vielmehr sein heimliches, aus Furcht vor Spott verborgenes, darum nicht minder heftiges, brünstiges Verlangen nach dem Weibe.

Himmlische und irdische Liebe ringen in ihm, Verlangen nach jenseitigen und diesseitigen Kronen, und symbolisieren sich in zwei Frauen, Makrina, der frommen Schwester des Basilius, und Helena, der üppigen Schwester des Kaisers Konstantius. Ein Gesicht verhiefs ihm das reine Weib, mit dem vereint er Wunder vollbringen könnte, er selbst schwankt manchmal, ob damit nicht Makrina gemeint sei, die er nur aus ihren Briefen kennt wie sie ihn, etwas „Volles und Ganzes“ scheint ihm aus den Sendschreiben entgegenzutönen, sein Herz neigt sich dieser Jungfrau mit der Liebe des Geistes zu, indes er Helenas Schönheit mit gierigen Sinnen einsaugt, ohne Hoffnung sie zu besitzen. Als Leontes in jener schicksalsschweren Nacht zu Ephesus naht, ihn als Cäsar zu grüfsen, neigt seine Ruhmsucht sogleich zur Annahme, doch schwankt er durch Gregors und Basilius' leidenschaftliches Abmahnen erschüttert, aber als der Bote ihm in des Kaisers Namen „das Unerreichbare“, Helena, zusichert, schreitet er, obwohl Maximus erklärt, Zeichen stehe gegen Zeichen, über den blutigen Leichnam seines Bruders dem Throne zu. Er küfst die Hände des Mörders seines ganzen Geschlechtes, um aus ihnen den Purpur und die Geliebte zu empfangen. Auch hier erliegt er einer Täuschung, Helena trog ihn, als sie ihm versichern liefs, er sei stets der Mann ihrer Wünsche gewesen und wäre nicht seine verblendete Eitelkeit, so müfste dies Geständnis der so rasch getrösteten Braut des stattlichschönen Gallus ihn, der von sich selbst sagt, kein anderes Weib habe ihn je geliebt, stutzig und mifstrauisch machen. Die ihm Bestimmte war Makrina, das zeigt sich, wenn er ihr, von der er so viel vernommen, gegen das Ende seiner Bahn zum erstenmal begegnet und sie sich sofort von Liebe für ihn erfafst fühlt. Das geistig hochstehende Weib vermag die ärmliche Hülle durchdringend den in ihm lodernden Geist zu lieben, während Helena den Gatten stets mit Abscheu betrachtete. Mit Makrina vereint hätte Julian ein würdiges Lebensziel erreichen können, sie hätte ihn bei seinem wahren Lebenswerk, durch die Macht des Wortes und des Beispiels die christliche Kirche wieder in ursprünglicher Reinheit herzustellen, das Gottesreich zu befestigen, mächtig gefördert. Helena wird (was freilich dunkel genug angedeutet) von einem Priester dieser selben Kirche zum

Ehebruch verführt; in ihren Fieberphantasieen verrät die durch den kaiserlichen Bruder Vergiftete dem ergrimmt aufhorchenden Julian diese bitterste Kränkung seiner Mannesehre zugleich mit dem Bekenntnis, sie habe zwar den kräftigen Gallus, nie aber den gelehrten, aufgezwungenen Gemahl geliebt. Auf des Caesars Wink unterläfst der Arzt Oribases jede Hilfeleistung und Helena stirbt.

Diese fürchterliche Enttäuschung steigerte zwar Julians Abneigung gegen die Kirche, zum Abfall von dieser wie von Konstantius entschliefst er sich dennoch erst, als er sein Leben unrettbar verloren weifs, falls er sich nicht zum Kaiser ausrufen läfst. Julian ist nicht der Mann des raschen, mutigen Entschlusses, Zweifel und Bedenken lähmen seine Thatkraft. Als sein Bruder und er eine Kirche über den Gebeinen des heiligen Manas erbauen, wird Gallus' Flügel fertig, seiner nie, denn erst will er ihn nach einer eigenen untauglichen Methode aufführen (wie er später das Römerreich nach einer solchen umgestalten möchte) und schliefslich entdeckt er, Manas sei überhaupt kein Heiliger gewesen (wie er dann das Christentum überhaupt verwirft, für das er vordem laut Zeugnis ablegte). Dieser kleine Zug charakterisiert eben den ganzen Julian; nie fühlt er sich einer Sache sicher, stets grübelt er zuviel und zweifelt. Und dann ist er auch feige, nicht in der Schlacht, wo er Knodomar überwindet, wie Skule fehlt ihm der moralische Mut. Höchst unwürdig war darum stets sein Verhalten Konstantius gegenüber, Gallus zeigt sich da immerhin noch offener, obzwar auch dieser von dem Mörder seines Vaters Auszeichnungen zu empfangen bereit ist; noch vor dem toten Kaiser scheut sich der Nachfolger und wahrt die offizielle Fiktion, als seien beide bis ans Ende innig befreundet gewesen. Der freche Betrug der Geistlichkeit, die an Helenas Sarg Wunder geschehen läfst und diese, das „reine Weib“ als Heilige ausruft, macht Julians Schwanken insofern ein Ende als er sich nun entschliefst die von Maximus dargebotene Hilfe der alten Götter gegen den neuen Himmelsgebieter anzunehmen, offen vollzieht er den Rücktritt zum Heidentum jedoch erst als anerkannter Weltherr.

Unstreitig ist der Julian des zweiten Teiles ein anderer, doch sollte man nicht ausschliefslich in dem äufseren Umstand, dafs Ibsen lange Jahre an dem Werk schuf, wodurch mancherlei nicht Übereinstimmendes hineingeriet, die Ursache hiervon erblicken. Die Umwandlung erscheint vielmehr aus inneren, psychologischen Gründen hinreichend erklärlich. Der alte Erfahrungssatz, wonach die Erlangung der Macht auf jeden Menschen umgestaltend einwirkt, mufs sich bei Julian vorzüglich bewähren; gerade weil dieser stets vor der Gewalt des Kaisers zitterte, verbindet er mit ihr die ungemessensten Vorstellungen. Wie dem Caesar Julian wider die Alemannen, stand auch

Kaiser Julian gegen Konstantius das Glück lächelnd zur Seite, seine erste wichtige Entschliefsung, den herrschenden Gewalten als Rebell entgegenzutreten, gewann rasch vollen Erfolg, dadurch wurde ihm Zutrauen zu sich eingeflöfst und sobald dies sich seiner Eitelkeit beigesellt, fehlt ihm nichts mehr zum selbstherrlichen Despoten. Helenas Einflufs bleibt noch über ihren Tod hinaus für ihn verhängnisvoll, durch sie verlockt, fiel er von seinem eigentlichen innersten Beruf ab und nahm den Purpur, von der Erinnerung an sie gepeinigt, fällt er nun von der Kirche ab. Wie er nach ihrem Tode kein Weib berührt, weil ihr Verrat ihm das ganze Geschlecht verhafst machte, erfüllt ihn unbändiger Hafs gegen das Christentum, weil ihm die Christin gelogen. Wie ein Duell, einen persönlichen Zwist mit dem Gotte der Galiläer betrachtet er den bald beginnenden und immer krassere Formen annehmenden Verfolgungskampf gegen die neue Religion. Anfangs schmeichelt er sich mit dem redlichen Bestreben, alle mit gleichem Mafs zu messen, bald aber tritt der in Julians Seele schlummernde Tyrann mehr und mehr an Stelle des philosophischen Herrschers, als welcher der Kaiser betrachtet werden möchte; in etwas ermüdender Breite vielleicht, doch trefflich abgestuft, sehen wir aus dem Christenfeind den Christenverfolger hervorwachsen. Julian giebt sich der Selbsttäuschung, gerecht zu sein, auch dann noch hin, als seine bodenlose Eitelkeit schon längst sein Ohr den verächtlichsten Lobrednern bereitwillig öffnet, dem bescheidensten Widerspruch, wie jenem des wackern Ursulus, empört verschliefst. Unrettbar versinkt er immer tiefer in dem Cäsarenwahn, keinen Willen neben dem seinen soll es geben, die Dinge weigert er sich zu erfassen, wie sie sind, und deutet sie willkürlich seinen Absichten gemäfs um; als dies künstliche System von Truggebilden schliefslich doch ohnmächtig vor der harten Realität der Thatsachen zusammenbricht, schlägt der schwindende Gröfsenwahn fast in wirklichen Wahnsinn um. Julian wollte sich zum Gott aufblähen, er, der nur ein schwacher, eitler Mensch ist, so glaubte sein von Selbstüberschätzung verwirrtes Denken jenes dritte Reich des Maximus zu begründen, aber „der Gott der Galiläer ist der stärkste."

Nur ein Glauben, dessen Anhänger freudig bereit sind, für ihn das Leben zu lassen, ist stark und lebendig; die neue Wahrheit verleiht diesen Märtyrermut, indes die alten Götzen selbst von ihren vorgeblichen Verehrern blofs verspottet werden. Es sind die besten Schilderungen des Werkes, wie die früher im Glauben Lauen sich vom Kaiser zu Christus wenden, wie der schwache Bischof Maris jetzt den Mut des Blutzeugen findet, wie Kyrillos zum rasenden Fanatiker wird, wie selbst der bestechliche Schönredner Hekebolios durch solche Beispiele erweckt von Julians Seite reumütig zu den Verfolgten

zurückkehrt. Sie alle wollen jetzt mehr als sie früher konnten, darum vollbringen sie Wunder, Julian aber will weniger als er konnte, da er statt der Selbstentäufserung die Selbstvergötterung wählt. Tritt endlich der Heide Jovian, durch die Gröfse dieser Opferwilligkeit gewonnen, zu den unerschütterlichen Galiläern über, dann fühlt jeder: hier wirkt eine Macht unendlich höher als die des Kaisers. Julian empfindet das Scheitern seiner Pläne, verachtet die angeblichen Weisheitsfreunde in seiner Umgebung, bewundert heimlich die Christen. Auch jetzt noch bleibt die Eitelkeit in ihm am stärksten; alle künftigen Generationen werden seine Niederlage erfahren, das vermag er nicht zu verwinden. Den Wahnwitzigen tötet schliefslich ein Wahnwitziger; Julian Apostata fällt von der Hand seines treuesten Jugendgenossen Agathon, das Heidentum erlag dem Christentum. — „Libanius ist kein grofser Mann“ sprach der Jüngling Julian einst zu Gregor, „er will nur sein eigenes Ich“. Damit ward auch dem Kaiser Julian das Urteil verkündet: er wollte nur sein Ich, deshalb mufste er untergehen. Der Egoismus des Herrschers vermag den Altruismus der Galiläer nicht zu überwinden. Wenn gerade seine früheren Freunde ihm am entschlossensten entgegentreten, fühlen wir uns dadurch lebhaft daran gemahnt, was Julians eigentliche Bestimmung war; wie Judas den Herren verriet Apostata seine Sendung, auch sein Schicksal ist eine Tragödie vom verfehlten Beruf.

„Das Reich des Fleisches ist vom Reich des Geistes verschlungen,“ sagt Maximus, „aber das Reich des Geistes nicht das abschliefsende.“ Wenn der Mensch, ein sinnlich-geistiges Wesen, eine der beiden Hälften seiner Natur auf Kosten der andern ausschliefslich bevorzugt, so befindet er sich auf irrigem Wege, denn er wird einseitig. Das dritte Reich soll gerecht sein, dem Fleisch geben, was des Fleisches, dem Geist, was des Geistes ist. So lange aber dies dritte Reich nicht erscheint, wird der Kampf fortdauern, den Ibsen prächtig in einer Scene symbolisiert, wo der schimmernde Festzug des Kaisers mit den gefesselten, Kerker und Martern entgegensehenden Christen zusammenstöfst.

Der Apollo-Zug.

„Herrlich der Rosen kühlender Kranz.
Herrlich zu schweben im sonnigen Glanz.“

Der Zug der Gefangenen.

„Selig den Märtyrertod zu erleiden;
Selig, zu sterben zu himmlischen Freuden.“

In diesen Gesängen erscheint der ganze schroffe Gegensatz knapp und scharf ausgesprochen, merkwürdig mahnt dies an die Scene in Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“ (1870), wo der Hochzeitszug

und die Procession aufeinandertreffen, und durch welche diese fast wie ein Protest anmutende, entgegengesetzte Darstellung desselben Konflikts vielleicht indirekt beeinflufst wurde.

Die beiden Reiche bekämpfen einander so lange bis ein Drittes aus ihnen hervorgeht, das Produkt der Verschmelzung beider und doch ungleich wertvoller als jedes in seiner Vereinzelung. Der Mann soll erstehen, in dem Kind und Jüngling untergegangen sind, ihr Überwinder zugleich und ihr Erbe. Dieses dritte Reich will Ibsen vorbereiten, doch er selbst fand das erlösende Wort nicht, er kann dem Gröfseren, der nach ihm kommen wird, nur die Wege bahnen, indem er alles zerschmettert, damit der Nahende neu aufbauen könne. Wie Maximus glaubt er, die Zeit stehe bevor, „da die Menschen nicht zu sterben brauchen, um als Götter auf Erden zu leben", aber er weifs nicht, wie sie erscheinen wird. Deshalb zeigt sich das ihm vorschwebende Ideal nur einmal positiv, in der Lebensanschauung Johannes Rosmers, sonst aber negativ, in zersetzender, ätzender Kritik des Bestehenden. Ibsens Streitdramen sind wie die apokalyptischen Reiter, Vorboten des tausendjährigen Reiches des Friedens, die aber selbst nur Tod und Zerstörung bringen. Unter diesem Gesichtspunkt mufs man sie betrachten um zu verstehen, weshalb sie für unsere Zeit so bedeutend sind.

VI.

(Die Stützen der Gesellschaft.)

„Dafs eine Litteratur lebt, beweist sie dadurch, dafs sie Probleme unter Debatte setzt.“ Als Dozent der Ästhetik an der Universität zu Kopenhagen stellte Georg Brandes diese These in seinen, für das gesamte geistige Leben Skandinaviens so höchst bedeutsam gewordenen Vorträgen auf. Der junge Gelehrte sprach nur aus, was auch die produktiven Talente fühlten, wenn er den alten Schönheitsidealen lebendige Wirkung auf seine Generation abstritt, doch indem er klar zu begründen vermochte, warum sie nicht mehr gelten können, erwarb er sich grofse Verdienste um die neuerwachende litterarische Bewegung. Seine theoretischen Auseinandersetzungen erhöhten den Mut der Schriftsteller in ihren Schöpfungen moderne Ideale an modernen Stoffen zu verkörpern. Wie die romantische Dichtung im Norden an die von Henrik Steffens 1803 gleichfalls zu Kopenhagen gehaltenen Vorträge mit ihren für Skandinavien bis dahin unerhörten neuen Ideen über Kunst, Religion und Wissenschaft anknüpfte, so die moderne nordische Litteratur an die von Brandes 1871 begonnenen Vorlesungen. Auch Ibsen mufste mit gröfster Freude Sätze begrüfsen wie den: „Die Schönheit liegt in der Kühnheit und Kraft, womit sich das Typische ausprägt“; er stand mit Brandes schon einige Jahre vor dessen epochemachendem Auftreten in wohl für beide Teile fruchtbringendem, brieflichen Verkehr, wenn auch der aufstrebende kritische Ästhetiker für den bereits anerkannten älteren Dichter nicht so von Einflufs werden konnte wie Steffens für Öhlenschläger. Die mächtige Wirkung der neuen Theorien auf eine kühnere, entschlossenere Kunstübung, die durch sie hervorgerufene Erregung aller freieren Geister der drei Königreiche bietet jedenfalls ein beweiskräftiges Beispiel dafür, dafs die gegenwärtig vielfach so mifsachtete ästhetische Wissenschaft nicht notwendig unnütz und unwirksam bleiben müsse.

Feurig und kühn, wie er jede neuerkannte Wahrheit sogleich mit hinreifsendem Eifer zu verkünden pflegt, warf sich Björnson sogleich auch im Drama mitten in die realistische Gegenwart. Das „Fallissement“ erschien und errang auf deutschen, wie auf nordischen Bühnen

nicht minder starken Erfolg als vier Jahre später Augiers „Haus Fourchambault“. Trotz der verschiedenen Grundrichtungen weisen diese zwei Kaufmannsdramen viel Gemeinsames auf, ähneln sich doch auch ihre Autoren in mancher Beziehung; ohne besondere philosophische Tiefe zu offenbaren, verbreiten beide das wohlthuende Gefühl um sich, als anständige Leute ehrlich zu meinen was sie sagen, in ihnen begegnet uns der Typus des aufrichtigen, moralisch entrüsteten Bürgers, dessen Wärme wirklich empfunden, nicht künstlich geschürt ist. Noch weiter aber als Björnson im Radikalismus über den französischen Dichter der Mittelklassen sich erhebt, schreitet Ibsen über Björnsons Ziele hinaus. Die beiden gröfsten Norweger des Jahrhunderts standen stets in poetischer Wechselwirkung, wie auch im Wettkampf. Nachdem beide im Sinne der alten Litteraturrichtung, in deren geistiger Atmosphäre sie ihre Studienjahre verbrachten, mit romantisch-historischen Dramen begannen, wagt Ibsen zuerst (1862) in der „Komödie der Liebe“ modernes Leben zu schildern. doch bedient er sich noch der mildernden poetischen Form, Björnson wirft auch diese in den „Neuvermählten“ (1865) entschlossen fort, darauf behandelt Ibsen im „Bund der Jugend“ Zeitverhältnisse auch in der Sprache der Gegenwart. Da spielen zwei geschäftliche Katastrophen ihre Rolle, Monsen mufs flüchten und Erik Brattsbergs Untergang wird knapp im letzten Augenblick noch verhütet. Im Beginn der Siebziger Jahre ergriff der damals überall herrschende tolle Geldtaumel auch den Norden und ein Jahr nach dem „grofsen Krach“ trat Björnson (1874) mit dem „Fallissement“ hervor; in den drei ersten Akten wird der hochaktuelle Stoff in lebendigster Weise echt dramatisch verwertet, leider bedingt der spiefsbürgerlich bescheidene Schlufsakt eine beträchtliche Abkühlung. Von bahnbrechender Wirkung mufsten jedoch Scenen wie die zwischen Grofshändler Fjälde und Advokat Berent werden, in denen scheinbar trockene geschäftliche, ziffermäfsige Verhandlungen sich zu ergreifenden dramatischen Vorgängen gestalteten. Statt nordischer Königsdramen brachte Björnson die Tragik der falschen Bilanz zu scharfgeprägtem Bühneneindruck. Und drei Jahre später veröffentlichte sein gröfserer Nebenbuhler, durch welchen er später besonders im Ausland mehr als billig in den Schatten gestellt wurde, „Samfundets Støtter“, „Die Stützen der Gesellschaft“, schon durch den Titel als Kriegserklärung gegen die von der Bourgeoisie errichtete Ordnung der Dinge charakterisiert.

Nach zehn Jahren des Exils hatte Ibsen im Sommer 1874 den Boden der Heimat wieder betreten, dort einige Monate verbracht und vielfache Huldigungen empfangen. Damals meinte er in einer Dankrede an die Studenten, alles was er im letzten Dezennium gedichtet, habe er geistig durchlebt; es sei seine Hoffnung und sein Glaube auch diese freudigen Erlebnisse sollten einmal ihre „Abspiegelung in einer künftigen

Dichtung finden." Es entbehrt nicht eines leisen Beigeschmackes von Komik, dafs der Dichter später 1887 in Berlin und 1891 in Wien bei gleichen Festen ganz dieselbe Aussicht auf ein helleres, freudigeres Werk eröffnete, ohne dieselbe je zu erfüllen, aber birgt sich nicht noch mehr Tragik in dem Unvermögen Ibsens, die Welt anders als mit düsterem Ernst zu betrachten? Wo er heiter sein möchte, zeigt er sich nicht als weltüberlegener Humorist, sondern als weltverachtender Satiriker, freilich besteht in dieser Mischung von beifsender Satire und vernichtender Tragik gerade die eigenartige Gröfse, die charakteristische Note Ibsenschen Geistes. Beide Eigenschaften vereinen sich auch in den „Stützen der Gesellschaft", einer ungeschminkten, treuen Schilderung der modernen Gesellschaft; denn ebenso wie das „Fallissement" gilt dies Stück nicht für Norwegen allein, mutatis mutandis pafst es ebenso vortrefflich auf deutsche oder englische Verhältnisse, ja auf jeden beliebigen Kulturstaat. Dabei mufs es jedoch als weitaus bedeutender über Björnsons Schauspiel gestellt werden; während nämlich das „Fallissement" nur einen allerdings häufig zutreffenden Einzelfall behandelt und die übrige Gesellschaft dabei ziemlich intakt dazustehen scheint, decken die „Stützen der Gesellschaft" gerade den Zusammenhang des einen Ereignisses mit dem umgebenden Milieu auf, greifen die gesellschaftliche Moral selber an und zeigen sie im Zustande hochgradiger Fäulnis. Bei Björnson stellt sich deshalb das moralische Gleichgewicht fast von selbst wieder ein, weil die Beschau eben keine sehr gründliche war, Ibsen hingegen ergeht es bei seinen tiefer bohrenden Bemühungen wie dem Prokuristen Krapp bei Untersuchung von „Indian Girl".

Sobald die schwere Krisis von 1873 notdürftig überstanden war, versicherten alle mafsgebenden Stimmen die hierbei blofsgelegte schadhafte Stelle im Boden unseres Gesellschaftsschiffes sei vollständig repariert und das Fahrzeug wieder seetüchtig. Doch als Ibsen-Krapp, sich damit nicht beruhigend, die gefährliche Stelle näher besichtigt, gewahrt er bald, wie es in Wahrheit steht. „Kein neues Bauholz eingesetzt .... Nur mit Latten geflickt, mit Segeltuch überklebt, mit Platten belegt .... Rein verpfuscht!" Läfst man das Schiff so auslaufen, dann mufs es untergehen „wie ein zersprungener Topf." „Das grofse Loch im Boden, die vermorschte Stelle" wurde verdeckt, aber nicht beseitigt. Die angebliche Ausbesserung ist eine nur auf den Schein berechnete grofse Lüge, wie alles in dieser Gesellschaft; die offizielle Bescheinigung erklärt zwar das Schiff für gut, doch Krapp-Ibsen legt dem keinen Wert bei, sondern hält eine ernsthafte, gründliche Reparatur des schadhaften Fahrzeugs für unumgänglich oder „der alte Kasten" sinke mit Mann und Maus, kleine Palliativmittelchen blieben wirkungslos und dienten nur zur Selbsttäuschung. Die Anwendung auf unsere Gesellschafts-

zustände ergiebt sich wohl von selbst. Ibsen wollte kein sozialpolitisches Schauspiel liefern, aber indem er die Lüge als Wurzel alles Übels stigmatisierte, erschütterte er mit seinem Angriff wider diese Weltmacht nebst den Fundamenten der Durchschnittsmoral auch jene der geltenden sozialen Ordnung so stark, dafs man ihn bei der ersten Aufführung des Stückes in Berlin, wie Georg Brandes erzählt, allgemein für einen Sozialdemokraten hielt. Natürlich ist dies ein arges Mifsverständnis, denn bei seinen schroff ausgeprägten individualistischen Lieblingsmaximen, kann Ibsen mit dieser Partei, zu welcher Björnson gelegentlich schon mehr hinneigt, nichts gemein haben, als dafs eben auch er die Schäden des Kapitalismus mit rauher Hand blofslegt. Wie jedoch die Wildente das beabsichtigte Symbol der Familie Ekdal, so ist das kranke Schiff mit der leichtsinnigen Mannschaft das vielleicht unbeabsichtigte Symbol der modernen Gesellschaft. Wir alle sind Passagiere dieses Dampfers und es bleibt nur die Wahl zwischen durchgreifenden, das alte Schiff verjüngenden Erneuerungen oder baldigem sicheren Untergang. Schiffsbaumeister Auner will die neuen Maschinen nicht anwenden, er glaubt sich mit den alten Mitteln seiner langjährigen Erfahrung durchhelfen zu können, aber der Boden „ist vermorscht, je mehr wir flicken, desto schlimmer wird es“, mit Stückwerk ist nichts auszurichten und so müssen schliefslich doch die neuen Wege, von denen Vater und Grofsvater nichts wufsten, betreten werden.

Steigen wir von den Höhen der symbolischen Deutung und der Abstraktion zu dem konkreten, gegebenen Stück wieder herab, so finden wir, dafs es in Ibsens Entwicklung noch aus anderen Gründen von epochemachender Bedeutung ist. Im „Bund der Jugend“ zeigte er uns die Menschen lediglich unter dem Zwang der Umstände, unter dem Druck, den ihr Milieu auf sie ausübt, handelnd, in „Kaiser und Galiläer“ hiefs wollen, wollen müssen, hier aber läfst er die Hauptperson des Stückes schliefslich durch einen freien, mit ihrem bisherigen Leben in schroffem Widerspruch stehenden Willensentschlufs sich von der Lüge zur Wahrheit wenden und mit Märtyrermut alle Nachteile einer solchen Umwandlung auf sich nehmen. Ist ein derartiger Willensakt möglich? Die Wissenschaft erscheint heute nur zu sehr geneigt, verneinend zu antworten, Ibsen bejaht die Frage aber mit aller Entschiedenheit; auch Nora wird durch einen gleichen plötzlichen Umschwung zu einem ganz anderen Wesen, erlebt eine Art Neuerschaffung, beide Umwandlungen sind viel angefochten, als unnatürlich, ja ganz undenkbar verpönt worden und dennoch wirkt Konsul Bernicks wie Noras Umkehr auf der Bühne keineswegs als theatralisch gemacht. Weder Bernick, noch Nora ändern sich nämlich ohne vollwichtigen, wohl motivierten äufseren Anstofs und unter dem Eindruck überwältigender Ereignisse kann auch der festgefügteste Charakter in sein

Gegenteil umschlagen; das beweist die Erfahrung zu oft, um derlei im Dichtwerk als unstatthaft zu verdammen. Bernicks Bekehrung und Noras Entschlufs sind zwar, gleich der vielgerügten Anwandlung von Todesfurcht, welche den Prinzen von Homburg erfafst, leicht als Inkonsequenzen zu bezeichnen, doch dürfte da ein Ausspruch Grillparzers anwendbar sein: „Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst; nur fafst diese niemand auf als etwa noch das unbewufste Gefühl der Menge und der Kritiker höchstens an abgeschiedenen Klassikern auf Autorität.“ Die Charakteränderung des Konsuls ist psychologisch wohl begründet und gleichzeitig offenbart sich in ihr ein wohlthuendes unauslöschliches Vertrauen zur Menschennatur. Nicht um einen „guten Schlufs“ im Sinne der üblichen Bühnenfabrikate zu schaffen, dem Geschmack des Publikums starke Konzessionen zu gewähren wurde dieser Ausgang gewählt, er soll Lebensmut und Willenskraft des mitgetroffenen Zuschauers aufrichten zu der Erkenntnis, nicht stumpfes Versinken im Schlamm dieser Gesellschaft sei ihm als unerbittliche Notwendigkeit auferlegt, es gelte vielmehr entschlossene Lossagung von der Lüge und den Kampf für die Wahrheit, selbst mit ungleichen Waffen.

Wie in einem Brennpunkt vereinigt und in prägnantester Form zusammengefafst sind die zeitbewegenden Fragen in diesem Stück, weshalb wir es als das klassische Werk seiner Zeit begrüfsen dürfen; die Definition Hamlets vom Zweck des Schauspiels, noch immer die beste unter allen, pafst darauf, als ob sie in Hinblick auf dies Drama aufgestellt wäre. Die Frage der gerechten Verteilung von Pflichten und Rechten in den sozialen Beziehungen der Menschen bewegt das Jahrhundert am tiefsten, so dafs alle anderen Probleme nur als Unterabteilungen dieses wichtigsten, drängendsten sich darstellen. Die neue Wahrheit und die konventionelle Lüge, die sich so gern als alte Wahrheit gebärdet, bekämpfen einander aller Orten. „Quieta non movere“ lautet die Ansicht jener, welche ängstlich bemüht sind, das, was sie für die moralische Ordnung ausgeben, aufrecht zu erhalten, die anderen sprechen wie Johannes Vockerath (in Gerhart Hauptmanns „Einsamen Menschen“): „Die Zufriedenen, das sind die Drohnen im Bienenstock. Ein miserables Pack. Der Junge da drin, der soll mir auch so einer werden, so'n recht Unzufriedener.“ Die Vorhänge herablassen vor der störenden Aufsenwelt, im Halbdunkel fortvegetieren, das ist die Weisheit des Hilfspredigers Lundt, Lona Hessel aber möchte aus dem modrigen Grab heraus, volles Tageslicht soll hereindringen, es soll ausgelüftet werden.

Unter den Werken Ibsens könnten die „Stützen der Gesellschaft“ als das ausgesprochenste Parteistück gelten; sonst sind es vorwiegend Problemdichtungen, hier überwiegt die Tendenz die unbefangen künstlerische Gestaltung des Problems. Ein ursprünglich besser veranlagter Mann von schwachem Charakter wird durch die peinliche Rücksicht auf die Meinung der Leute, auf seine davon abhängige gesellschaftliche Stellung von Unwahrheit zu Unwahrheit getrieben, bis er selbst zu einem indirekten Meuchelmord reif wurde: diese Fabel konnte auch ohne Einmischung anderer Fragen erzählt werden, in der Art, wie weitgreifende Fragen mit diesem Problem verquickt werden, liegt die Tendenz, genau wie im „Don Karlos.“ Ebenso parteiisch wie dort wird auch hier alles Licht der einen, dunkelster Schatten der anderen Seite zugeteilt und zwar in beiden Fällen derselben, war doch Schiller, zumal in seiner ersten Schaffenszeit, ein ebenso radikaler Führer der Bewegungspartei jener Tage, wie gerade hundert Jahre später Ibsen. Was damals „Die Räuber.“ „Fiesko,“ „Kabale und Liebe,“ „Don Karlos,“ bedeuten heute an agitatorischem Wert „Die Stützen der Gesellschaft,“ „Nora,“ „Gespenster,“ „Ein Volksfeind,“ „Rosmersholm,“ obschon ihr spezifisch dramatischer Gehalt hinter Schillers-Tragödien weit zurücksteht. Am meisten auf Bühnenwirkung berechnet, erzielen „Die Stützen der Gesellschaft“ auch die stärksten Theatererfolge unter den neueren Schauspielen Ibsens und zwar eben wegen ihrer tendenziösen Beimischung. Obwohl feinere Abtönungen und Schattierungen nicht mangeln, wurden die Gegensätze mit nachdrücklichster Deutlichkeit herausgehoben, ein Zweifel, mit wem der Autor sympathisiert, bleibt hier völlig ausgeschlossen.

Den Mittelpunkt des Werkes bildet die schicksalsschwere Frage nach der Berechtigung des Bestehenden. Wenn Lona Hessel höhnisch ausruft: „Und ihr nennt euch die Stützen der Gesellschaft!“ erwidert Bernick mit übellaunigem Cynismus, sie „hat keine bessern“; darauf empfängt er die vernichtende Antwort: „Und was liegt daran, ob eine solche Gesellschaft gestützt wird oder nicht.“ Hier heifst es: fiat justitia, pereat mundus, d. h. diese Welt des Scheins und der Lüge möge zu Grunde gehen, damit Raum geschaffen werde für das Emporsteigen einer Welt der Offenheit und Ehrenhaftigkeit, so meint es Lona Hessel. In den hier vorgeführten Kreisen entscheidet die Macht des Geldes, nur nennt man, was im Kontor Fernhalten unbequemer Konkurrenz war, im Salon Religiosität und Freibleiben von schlechten Elementen. Die Anbetung des goldenen Kalbes: das ist die einzige, wahre Religion der Bernick, Rummel, Sandstadt und Wigland; mag Lundts Christentum wenig geeignet sein Enthusiasmus zu wecken, diese Herren geben sich nur aus Geschäftsrücksichten religiös. Pietistische und materielle Beweggründe vereinen sich zu dem Versuch, das Land

wie mit einer chinesischen Mauer geistig vor jeder Einwirkung der grofsen, verdorbenen Welt da draufsen abzuschliefsen. Das Pharisäertum steht in üppigster Blüte und mit der sündigen Zuchtlosigkeit der Fremden kontrastiert die opferfrohe Sittlichkeit der Heimat um so wirksamer. Und dann kommt der ironische Schalk, lüftet die Kappen und Zug um Zug finden sich die Schauergemälde der gott- und gesetzlosen Frevler jenseits des Meeres in den Physiognomien der biedern, religiösen, moralischen Kleinstädter wieder. Freilich werden nicht mit heiterem Gelächter klatschende Peitschenschläge ausgeteilt, mit bitterem Groll führt der Dichter blutige Geifselhiebe. Mögen die Menschen drüben wenig skrupulös sein, sie gestehen ja offen nur verdienen zu wollen und drapieren sich nicht mit dem schützenden Mantel uneigennütziger Ehrbarkeit und strenger Bürgertugend.

Als Hauptpfeiler der moralischen Ordnung gilt Konsul Bernick, deshalb entscheidet sein Rat in den Angelegenheiten der durch ihn vor schlimmen Einflüssen bewahrten Stadt. Diesen korrekten Ehrenmann nun entkleidet der Dichter Stück um Stück der angemafsten Herrlichkeit, so dafs ein dem Kultus des Geldes und der eigenen Persönlichkeit huldigender herzloser Egoist zum Vorschein kommt. Gustav Bernick dachte jedoch nicht immer so, die Verhältnisse trieben ihn auf diese Bahn, nur deswegen vermag er schliefslich zu seinem ursprünglichen besseren Selbst aus den Tagen seiner geheimen Verlobung mit Lona den Rückweg zu finden. Die geschäftliche Notwendigkeit des Treubruches an seiner Liebe und der Verlobung mit Betty Tönnsen, der begüterten Stiefschwester Lonas, wirkt entscheidend, hier liegt der Schlüssel zu seinem Charakter. Von Paris heimgekehrt, fand er die Firma durch die untüchtige Leitung der Mutter dem Ruin nahe. Es gilt entweder den Bankrott des alten Handlungshauses einzugestehen, das von Vater und Grofsvater überkommene Geschäft zu opfern, um dann heimlos mit Lona den mühseligen Versuch einer neuen ärmlichen Existenz zu wagen oder seiner Liebe entsagend durch eine reiche Heirat das bedrohte Haus zu retten und zu vermehrtem Glanz zu bringen. Man kann nicht schlankweg sagen für einen ehrenhaften Mann gebe es da kein Bedenken. Gustavs persönliche Ehre verpflichtet ihn, Lona Wort zu halten, die Ehre der Familie und der Firma Bernick verlangen, um äufserlich intakt zu bleiben, das entgegengesetzte Verhalten. Man thäte sicherlich Unrecht den Konsul als antiken Helden zu betrachten, der seine Liebe und seine Ehre der Firma und der Gens, dem Familiennamen, geopfert, aber es ist zuzugeben, dafs die Versuchung, Lona der gesellschaftlichen Stellung aufzuopfern, lockend nahe lag, zumal die nun zu erwählende Braut schön, reich und ihm von ganzem Herzen zugethan war. Bernick ist kein Cato, viel eher könnte man ihn eine männliche Hedda Gabler nennen, er wählt den

Weg, der seinem Verstande mehr Ehre macht als seinem Herzen, und verlobt sich mit Betty.

Vieles mildert seine Schuld, so die lange Trennung von Lona und deren excentrisches Wesen, das dem korrekten Elegant, als welcher Bernick aus Frankreich heimkehrt, doppelt peinlich sein mufs, weil es in der Kleinstadt so viel Aufsehen erregt. Er täuscht sich selbst, als sei er zu seinem Thun gezwungen gewesen und doch beging er die gröfste Sünde, die Ibsen kennt: Gustav ist nicht blofs Lona, auch sich selbst untreu geworden. Wie Peer Gynt wird er (statt sich selber treu zu bleiben) nun sich selbst genug und ist dabei doch niemals er selbst, sondern der Spielball der gesellschaftlichen Anforderungen. Beiden Schwestern heuchelt er eine unbezwingliche Neigung für Betty vor, aus Rücksicht für diese soll Lona schweigen, und beide betrügend spinnt er zur selben Zeit ein Verhältnis mit der Schauspielerin Torp an. Immerhin mag er, wie er später behauptet, diese Beziehungen nur angeknüpft haben, um seine geschäftlichen Sorgen, um sich selbst zu vergessen, also aus mit Selbstverachtung gepaarter Verzweiflung über den Verlust seiner ersten Herzensneigung, um im Sinnenrausch jene Befriedigung zu suchen, deren sein Gemüt entbehrt, doch die Art wie er sich vor der drohenden Entdeckung rettet, zeigt ihn neuerdings um eine Stufe gesunken. Seinem reiselustigen Freunde Johann, dem Bruder der beiden von ihm betrogenen Mädchen, spiegelt Gustav vor, er habe eben um Bettys willen mit Frau Torp brechen wollen, so bewegt er ihn, die Sache auf sich zu nehmen und nach Amerika auszuwandern. Die Verlobung mit Betty mufste Bernick um jeden Preis aufrecht erhalten, sonst war die Firma genötigt zu liquidieren. Und wieder der Firma zu Liebe klammert er sich an das auftauchende Gerücht als habe Johann vor seiner schleunigen Abreise an dem Hause Bernick, dessen Beamter er war, einen Kassendiebstahl begangen, das kommt ihm ja trefflich zu statten, um dem Geschäft über die eingetretenen Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. Er hütet sich dem Geschwätz ein entschiedenes Dementi entgegenzusetzen, damit läfst er durchschimmern, etwas Wahres sei daran, er widerspricht nicht und das genügt; qui tacet consentire videtur. Lonas Lebensglück hat Bernick vernichtet (sie folgt dem Halbbruder nach Amerika, um den Geliebten nicht als Gatten Bettys zu sehen), die neue Braut betrogen wie die verführte Frau, allen gegenüber geheuchelt und gelogen, die eigene Schuld stets auf fremde Schultern abgeladen, ja dem edelmütigen Helfer hinterrücks die Ehre geraubt; bedarf es noch mehr, um ihn selbst für ehrlos zu erklären?

Hätte er im Konflikt zwischen seinem Herzensglück und der Geschäftsehre für letztere entschieden, so stände er rein da, mit dem ersten trügenden Liebeswort an Betty aber betrat Gustav die ab-

schüssige Bahn der Verstellung, auf der er bald zum vollendeten Egoisten und wenn nicht vor dem Strafgesetz doch vor dem eigenen Gewissen zum Verbrecher wird. Ce n'est que le premier pas qui coûte; sobald Bernick den ersten Treubruch über sich gebracht, scheut er nicht mehr davor zurück, mit weiteren Schritten die notwendigen Konsequenzen daraus zu ziehen und betrachtet den angeblichen Zwang der Umstände stets als genügende Entschuldigung. Auch viele moderne Moralisten neigen ja zu dieser bequemen Auffassung, welche das persönliche Verantwortlichkeitsgefühl tilgt, ihnen stellt sich der Dichter in schroffer Opposition gegenüber, indem der Konsul schliefslich mit mutig bereuendem Willen diesen Umständen trotzt.

Frau Torp blieb, von ihrem trunksüchtigen Manne verlassen, in der Stadt zurück und ernährte sich und ihr Kind mühselig durch Waschen und Nähen, bis sie der ungewohnten Anstrengung erliegend, an einer Brustkrankheit starb. Bernick kümmerte sich nicht weiter um sie, „sie war stolz; sie verriet nichts und wollte nichts annehmen." Mit Skorpionen züchtigt Ibsen die übliche Durchschnittsmoral durch die wenigen Worte, mit denen jener Frau gedacht wird. Es ist der wirksamste Kontrast, der gewissenlose Verführer, der im Wohlleben ruhig das Darben des durch ihn ins Unglück gestürzten Weibes mit ansieht, und die Damen aus dem „Verein zur Besserung moralisch Verderbter," die beim Kaffeetisch der Gefallenen eifrig noch einige Steine nachwerfen und voll hämischer Schadenfreude ihr Ende in gemütsrohester Weise besprechen: „die feine Madame war nicht an dergleichen Arbeiten gewöhnt. Sie spürte es auf der Brust und starb." So die gute Gesellschaft und daneben die Ausgestofsene, Geächtete. Als Schauspielerin allen Versuchungen ausgesetzt, umschwärmt, weil jung und schön, vom Gatten kaum beschützt, erlag sie dem verführerisch einschmeichelnden Bernick, dessen Persönlichkeit ja damals nicht blofs Frauen wie Lona und Betty, selbst Männer wie Johann Tönnsen bezauberte. Im Unglück richtet sie sich dann an der Gröfse des Unheils stolz empor, mutig trägt sie die Strafe für eigene und fremde Schuld. Die schwache Frau kämpft mit dem Zwang der Verhältnisse, dem Bernick so rasch weicht, sie wehrt sich gegen das Versinken im Morast, mit ihrer Hände Arbeit erkämpft sie ehrlich einen Bissen Brot für ihr Kind, sie stirbt einen bittern, aber ehrenvollen Tod. Kein Zweifel, die Tugend der mit dem Kainszeichen der Ehrlosigkeit gebrandmarkten armen Verirrten ist ungleich höher zu schätzen als jene der guten Gesellschaft.

Der kleinen, nun hilflos verwaisten Dina nimmt Martha sich an, weil sie damit Johanns vermeintliche Schuld zu tilgen strebt. So wächst das Kind, das früher beim Theater Engel spielte, in Bernicks sittenstrengem Hause auf; der Konsul kümmert sich wenig um diese

Affaire, er hat Wichtigeres zu thun, für Moral und Ehrbarkeit zu sorgen, die Gesellschaft zu stützen. Er lebt sich so in diese Rolle hinein, dafs erst Lonas und Johanns Rückkehr sein längst eingeschlummertes Gewissen unliebsam aufrüttelt. In diesen fünfzehn Jahren dachte er nie daran die Ehre seines Schwagers wiederherzustellen, ja er fand nie „auch nur ein entschuldigendes Wort“ für Johann. Nun tritt die Vergangenheit vor ihn hin wie ein drohender Gläubiger, der eine verfallene Schuld einzutreiben kommt. Reue empfindet Bernick zunächst keine, er trachtet blofs, sich der unbequemen Gäste möglichst bald zu entledigen. Das Aufsehen, den Skandal zu meiden, war stets sein eifrigstes Bestreben und nun mufs dies Schrecknis dennoch Thatsache werden, wagt er nicht das Äufserste. Der Schein galt dem Konsul alles, die äufsere Respektabilität zu retten, mochte auch das Wesen der Sache darüber zu Grunde gehen, darauf war sein Bemühen immer gerichtet und doch gelangt er schliefslich dahin, als keine dräuende Notwendigkeit ihn dazu zwingt, aus freien Stücken selbst den Eclat herbeizuführen, der Wahrheit die Ehre gebend, mit eigener Hand das so lange und fein gesponnene Lügengewebe zu zerreifsen und darauf beruht die grofse Wirkung seines ungescheuten, offenen Geständnisses, mit dem er seine Vergangenheit abschwört und sein Ansehen arg schädigt. Sein Ansehen, nicht ihn, darin besteht eben der Unterschied der beiden Lebensauffassungen, der einen gilt die äufsere Stellung des Menschen, sein Anwert bei der Welt, der anderen der innere Einklang, das Bewufstsein des eigenen Wertes als ausschlaggebend, deshalb betrachtet die erste den Einzelnen nur wenn die Gesellschaft ihn anerkennt als voll, die zweite hingegen, wenn sein Gewissen ihn freispricht. Ibsen läfst alle falschen Gewichte seitens der guten Gesellschaft anwenden, dort zeigt er nichts als List und Trug, alle Tüchtigkeit und Charakterstärke bei den wenigen Einzelnen, die ihr trotzen. Lona Hessel und ihr „Kind“ John ziehen allmählich Dina, Martha, Betty und endlich auch Gustav Bernick zu sich herüber, die Kraft der Wahrheit siegt über ihre Widersacher, diesen tröstlichen Glauben verkündet der Dichter in den „Stützen der Gesellschaft.“

Der Konsul brachte es binnen fünfzehn Jahren aus einer kritischen Situation zum reichsten Manne der Stadt, ja er steht im Begriff sich durch einen Hauptschlag zum Millionär zu machen. Früher verhinderte er den Bau einer Eisenbahn, weil die geplante Küstenlinie dem Dampferverkehr und damit auch ihm schaden möchte, ein Jahr später begeistert er sich für das neue Verkehrsmittel, denn nun steht eine Binnenlinie in Frage und inzwischen wurden in der Stille von ihm die Gruben, Wasserfälle, Waldungen und sonstigen Grundstücke billig erworben, deren Wert sich im Falle der Anlegung einer Zweigbahn verzehnfacht. Damit schwanden die moralischen Bedenken gegen

Eisenbahnen bei ihm und seinen Genossen, dem Grofshändler Rummel, der sich so gern reden hört, dem frommen Wigland, der seine Schiffer auch bei drohendem Unwetter mit gewinnversprechender Fracht auslaufen läfst, da sie ja in der „Hand der Vorsehung" stehen und er überdies einige Traktätlein ausgeteilt hat, und dem humanen Sandstadt; sie beruhigen sich jetzt mit dem wohlfeilen Witz, eine Bahn bringe die „schlechten Elemente" zwar rascher herbei, doch könnten sie sich so auch schneller entfernen. Bernicks Thun erinnert lebhaft an das geflügelte Wort: „Mit Moral baut man keine Eisenbahnen", aber vor dem Strafrichter sind solche Manipulationen gesetzlich unanfechtbar und die beleidigte, öffentliche Meinung würde der Konsul schon zu versöhnen wissen, etwa durch Gründung eines Armenhauses, wie er als Wohlthäter der Stadt bereits ein neues Schulhaus und Parkanlagen stiftete. Die anfängliche Entrüstung würde dann bald in Bewunderung seiner Schlauheit umschlagen, denn im Grunde führte er lediglich im grofsen Styl durch, was die anderen gern auch gethan hätten, nur eben mit unzulänglichen Mitteln, „alle würden sich auf das Unternehmen gestürzt, sich entzweit, zersplittert und das Ganze verdorben haben." Des Konsuls geschäftliches Gebahren soll durchaus keinem Ausnahmsfall, vielmehr dem mittleren Durchschnitt der zur Zeit geltenden öffentlichen Moral entsprechen, ebenso wie sein Verfahren gegen die Frauen in keiner Richtung den Stempel des besonders Ungewöhnlichen trägt. Gerade dadurch wird das Stück zu einem Totengericht über die gesamte moderne Gesellschaft, speziell hier stellt sich das System des ökonomischen Liberalismus in seiner volkswirtschaftlichen Schädlichkeit dar. „Zwingt uns nicht die Gesellschaft selbst Schleichwege zu gehen?" fragt Bernick mit nur zu viel Recht. Ein bedeutsames Unternehmen, das eine sozialisierte Gesellschaft zum allgemeinen Nutzen von Staatswegen ins Werk setzen möchte, kann hier nur durch das gegenseitige Niederkonkurrieren gewinngieriger Kleinbürger verdorben oder von einer übermächtigen Kapitalskraft zum alleinigen eigenen Vorteil ausgebeutet werden. Die zum Schlufs proponierte Aktiengesellschaft ist blofs ein lahmer Ausweg, den z. B. mit Rummel, Sandstadt und Wigland als leitenden Verwaltungsräten wäre das Interesse der kleinen Anteilscheine kaum besonders gewahrt und ein Mann von Bernicks späteren veränderten Gesinnungen bleibt doch ein schwer aufzutreibender weifser Rabe.

Nicht direkte thatkräftige Schlechtigkeiten, faulige Unterlassungssünden fallen dem Konsul zur Last. Er unterliefs die falschen Gerüchte über Johann zu zerstreuen, auch nach dessen Heimkehr rechtfertigt er weder diesen und sich selbst durch eine offene Erklärung, noch giebt er dem Schwager überhaupt Kunde von dem Vorgefallenen, so dafs der junge Tönnsen zufällig von Lundt in einer hochdramatischen

Scene erfährt, unter welchem Verdacht er steht; ebenso unterläfst Gustav dann Johann vor „Indian Girl“, welchem Schiff dieser sich anvertrauen will, zu warnen, er stellt es eben der Vorsehung anheim, ob sie das lecke Fahrzeug vielleicht trotz Sturm und Wogen glücklich über den Ozean geleitet. Damit überschreitet der Konsul jenes normale Mafs von Niedertracht, das in der Gesellschaft, zu deren Stützen er zählt, dem Angesehenen ohne Abbruch an seiner Ehre verstattet wird. Ohne an den Kniffen und Ränken teilzunehmen, die unter der sauber geplätteten Oberfläche dieser moralischen Gesellschaft ihr Spiel treiben, hätte er übrigens gar nicht zur führenden Rolle aufsteigen können. Er sieht das sehr wohl ein: „Würde ich der herrschenden Stimmung nur einen Schritt vorangehen, so wäre es aus mit meiner Macht. Weifst du, was wir sind, wir, die als Stützen der Gesellschaft gelten? Wir sind das Werkzeug der Gesellschaft, nicht mehr und nicht weniger.“ Damit spricht er das Verdikt über sich und über diese Umgebung.

Bis zu dem Augenblick, wo Bernick seinen Schwager mit Bewufstsein in den sicheren Tod eilen läfst, ist er nur ein kleiner, schwacher Sünder wie die Rummel und Wigstadt und hat sich nichts vorzuwerfen, was die Gesellschaft nicht tolerierte. Ganz allmählich führt der Dichter den Konsul mit grofser Feinheit zu einem Verhalten, dessen derselbe sich anfangs gewifs unfähig erachtet hätte. Hilmar Tönnsens Ausruf: „Es ist doch unerträglich, was für ein zähes Leben manche Menschen haben“, liegt zuerst den Gedanken nahe, wie viel angenehmer es wäre, wenn Johann kein solch zähes Leben besäfse und als dieser dann beiläufig bemerkt: „In drei Wochen bin ich in New-York, wenn Indian Girl nicht untergeht,“ durchzuckt es Bernick, er braucht nicht die Hand zu rühren, den Dingen nur ihren Lauf zu lassen und der Wunsch der amerikanischen Rheder, das Schiff solle unter allen Umständen in See stechen, ist erfüllt, er selbst — von dem gefährlichsten Gegner für immer befreit. Niemand darf gegen ihn einen Vorwurf erheben, Auners bekannter Tüchtigkeit war die Reperatur anvertraut, die Stadt drängte, um die lärmenden Trunkenbolde aus Amerika endlich loszuwerden, für Wind und Wellen vermag niemand einzustehen. Bernick bleibt sogar noch der Entschuldigungsgrund, wie geschäftliche Notwendigkeit ihn zwinge das Schiff absegeln zu lassen, halte sie ihn auch ab, Johann zu warnen, sich einem auf Konsul Bernicks eigenem, rühmlichst bekannten Werft ausgebesserten Fahrzeug anzuvertrauen. Soll Gustav nicht alles einbüfsen, um dessentwillen er das Beste seines Lebens opferte, so mufs Johann aus dem Wege. Kehrt er zurück und zeigt jene alten Briefe vor, dann ist Bernick moralisch geächtet, der ganze Lügenbau seines Ansehens stürzt zusammen. Dieser Mensch, den er seit fünfzehn Jahren nicht

gesehen und vormals nur, um leichter bei Betty Zutritt zu finden, freundschaftlich behandelt, ist ihm blofs ein gefahrdrohender Feind, dem es zuvorzukommen gilt, mag er die Folgen seiner Thorheit tragen. Freilich kaum hat sich der Konsul den schweren Entschlufs abgerungen, kaum ist „Indian Girl“ ausgelaufen, da fafst ihn die Reue, zumal er durch Lona erfährt, die wider ihn zeugenden Schriftstücke seien in ihrer Hand geblieben und sie ihm, dieselben zerreifsend, die Freiheit des Handels zurückgiebt. Johann reiste mit der „Palme“, die Mannschaft von „Indian Girl“ wurde umsonst in den Tod geschickt und nun trifft ihn der letzte Streich, Oskar, sein einziges Kind, sein Erbe und seine Hoffnung, entfloh auf dem totgeweihten Schiff. Diese Kunde bricht den durch übermenschliche Aufregungen der letzten Tage ohnedies nervös überreizten Mann vollständig. Verzweifelnd empfindet er jetzt erst wie innig er an dem Sohne hing, zugleich jedoch, dafs er denselben nie wahrhaft besessen. Mit dieser Zernichtung des betrogenen Betrügers könnte das Stück schliefsen wie mit einem über den Frevler hereingebrochenen Gottesgericht. Ein Jahrfünft später hätte der verbitterte Dichter es vielleicht auch so enden lassen, trostlos grau; nicht äufsere Rücksichten, sondern ein zu jener Zeit sieghaft vorwaltender Glaube an eine bessere Zukunft bestimmte Ibsen zu einem anderen Abschlufs, den auch wir einen guten nennen wollen, nicht aus weichlicher Empfindsamkeit, sondern in trotziger Freude an ritterlichem Streit gegen Verderbtes und Vermorschtes.

Konsul Bernick erfährt unsägliches Glück, sein Sohn wird ihm wiedergegeben, durch sein gering geachtetes Weib erhält er ihn zurück. In dieser gräfslichen Stunde lernte er einsehen wie wenig Befriedigung ihm das Ansehen und all das hohle Scheinwesen gewähren könnten, wäre nicht sein Kind und dessen Lebensaufgabe vorhanden. Und gerade jetzt kommt der festliche Zug seiner Mitbürger, er sollte aufs neue heucheln und lügen, sich feiern lassen für eigennütziges Thun, sich als Muster preisen hören, wo er so klein vor sich dasteht wie noch nie. In dem vom tiefsten Jammer zur reichsten Seligkeit emporgeschnellten Manne ist mit der überströmenden Freude die eigene, bessere Natur zum Durchbruch gekommen. Freiwillig offenbart er nun alles, was ihm vor wenig Stunden noch als so bittere Demütigung erschien, dafs er ein Menschenleben opfern wollte, um es geheim halten zu können. Die inzwischen durchlittenen Seelenqualen verliehen ihm den Mut dazu, die Gewissensschuld auf diese Art zu sühnen. Schaudernd hat er bei Ereignissen, die sogar den starrsten Sinn zu beugen vermöchten, erkannt, wohin er geraten. Dazu treten noch zwei bedeutsame Momente. Früher sträubte sich auch sein Stolz, er wollte, nicht dem Zwange weichend, die Wahrheit bekennen, nun wo die Briefe vernichtet sind und er (wie Ellida) „in Freiheit wählen“ kann,

entscheidet er sich aus eigenem Antrieb für das Rechte. Eben ist ihm eine unverdiente Gunst des Himmels geworden, ein dunkler Drang treibt ihn, sich für die gnädige Fügung dankbar zu erweisen, die ihm den Sohn zurückgab und Blutschuld von seiner Seele nahm. Ein neues Leben wurde ihm verliehen, als ein neuer Mensch will er es beginnen, „heraus aus der Unwahrheit, sie war nahe daran, jede Faser in mir zu vergiften.“ Den Tag seines stolzesten Triumphes verwandelt er freiwillig in den seiner tiefsten Beschämung, damit aber zugleich in den seiner geistigen Wiedergeburt. „Nun hast du dich selbst wiedergefunden“, darf Lona sprechen. Er gewinnt bei diesem Wechsel, denn jetzt versteht er erst die zarte Fürsorge, den Schatz von Liebe zu würdigen, den seine stets übersehene Frau ihm widmet; bisher war auch er so, wie Lona von seiner Umgebung meint, sie gleiche „einer Gesellschaft von Hagestolzen; die Frau seht ihr nicht.“

Auch Ibsen begann erst jetzt die Frau so zu sehen wie moderne Weltbetrachtung dies erfordert. Lange hatte er das Prinzip der Persönlichkeit, des Rechtes der Individualität verfochten, ohne die Inkonsequenz klar zu erfassen, die darin lag, die Hälfte der Menschheit hierbei a priori auszuschliefsen. Jetzt erkennt er, auch die Frau sei nicht blofs dazu da, um völlig in ihrem Manne aufzugehen, doch bezeichnet dies Stück erst das Stadium des Überganges zu den neuen Anschauungen, schärfer ausgeprägte Spuren derselben finden sich zumeist bei Lona und selbst diese will eigentlich nur den „Helden ihrer Jugend“, das Idol ihrer Liebe „frei und wahr“ sehen, denn „alte — Freundschaft rostet nicht“. Frau und Schwester des Konsuls, Betty und Martha, sind so sanft ergeben, so voll stiller Entsagung, dafs in diesem Milieu auch der entschiedener veranlagten Dina Mut und Entschlufs, ihr Leben nach eigenem Sinn zu gestalten, versagen; sie flattert ängstlich umher wie der gefangene Vogel im Bauer, aber sie sieht keinen Ausweg der Befreiung aus unleidlichen Verhältnissen als Lundt zu folgen, sie würde dies thun, strömte nicht zur rechten Zeit ein voller, frischer Luftzug mit dem Eintreffen der Amerikaner in die Stickluft der häuslichen Enge.

Frau Bernick, durch ihren Gatten gewöhnt, sich nach dem zu richten, was ihm eigentümlich, ist die nur auf den Kreis häuslicher Pflichten sich beschränkende Musterfrau. Fragt sie nach den Geschäften ihres Mannes, nach allgemeinen Angelegenheiten, so lautet die Antwort: „Ach, liebe Betty, wie kann dich das nur interessieren.“ Dabei klagt er, ohne zu empfinden, wie sehr sie dies kränken mufs, er habe niemand, mit dem er sprechen könnte, an dem er eine Stütze hätte. „Nicht Einen, Gustav?“ erwidert sie, in diesen wenigen Silben drängt sich die Tragödie eines Lebens zusammen. „Wer sollte das sein?“

meint Bernick achtlos; er begreift es, als die Retterin des Sohnes endlich auch den Weg zu seinem Herzen findet. Rührend zart und schonend drückt sie die dämmernde Erkenntnis aus, dafs Gustav einst nicht aus Liebe um sie geworben: „Viele Jahre glaubt' ich, ich hätte dich einst besessen und wieder verloren. Nun weifs ich, dafs ich dich nie besafs. Aber ich werde dich gewinnen."

An aufopfernder, felsenfester Liebe wird Betty von Martha noch übertroffen, dieser zweiten Solveig, deren Los das Bitterste von allen. Fünfzehn Jahre harrte sie des Jugendgespielen, so viel Böses und Häfsliches er begangen haben soll, sie glaubt an ihn und der Heimkehrende bemerkt die Verblühte kaum, ihr eigen Pflegekind Dina weckt seine Liebe. Da schwingt Martha sich zur seltensten Höhe edelherziger Entsagung auf, sie selbst führt Johann das zagende Mädchen zu, ermuntert es zu thun, was ihre Beschützerin nie gewagt. Dina soll mit dem Geliebten ziehen, in der neuen Welt eine neue Existenz gründen; gern folgt diese dem Mahnruf der älteren Freundin: „Lafs etwas geschehen, dafs all diesen Sitten und Bräuchen trotzt!" und flieht mit Johann. um ein Land zu suchen, wo die Menschen nicht gar so „anständig und moralisch", wo sie natürlich sind. Als schön dachte sie sich ja stets, was „grofs ist — und weit weg", also das Gegenteil dessen, was sie umgiebt. In Dina bäumt sich die gesunde sittliche Natur auf gegen die Schminke und Hohlheit, die Tugendheuchelei und die jämmerlichen Rücksichten der alten Zeit, wie Bernick es später nennt. Martha und Lona stehen ihr darum bei und indem nicht allein die emanzipierte Lona, vor der es den gutgesinnten ehrbaren Spiefsbürgern schaudert, auch die Dulderin Martha sich wie die jugendlich thatkräftige Dina zu neuen Idealen bekennen, erfährt die sogenannte „gute, alte Zeit" die schärfste Verurteilung. Die alte Jungfer galt früher blofs als beliebte Possenfigur, Ibsen rächt die oft Verhöhnten, Lona und Martha bedeuten die Ehrenrettung des ehelos alternden Weibes in der Litteratur. Sie ergänzen sich in ihrem Eintreten für Johann, doch bei aller Anerkennung für Martha, läuft ihr die frisch zugreifende Lona, die, statt still zu entsagen, selbstthätig ihr Lebenslos und das anderer gestaltet, noch den Rang ab. Nicht Martha soll das Muster einer neuen Generation sein, sondern Lona. In ihrem Sinne rafft sich Martha schliefslich zur That auf und ganz in ihrem Geiste entgegnet Dina auf Johanns Werbung: „Ja, ich will die Ihre sein. Doch erst mufs ich arbeiten, selber etwas werden wie sie, ich will nicht eine Sache sein, die genommen wird."

Nur gleiche Arbeit kann gleiche Rechte verleihen, andererseits verhalf gerade der zahlreichsten Volksklasse ihre Arbeit bisher nicht zu vollem Recht; als ihr Repräsentant tritt Auner auf, durchaus kein Ideal, schlechtweg ein Mensch. Als Arbeiter beschäftigt ihn die Lage

seiner schlechter gestellten Genossen und dabei wird ihm „bang um die Vielen, denen die Maschinen das Brot wegnehmen“. Die Fortschritte der Technik dürfen nicht zurückgedämmt werden, das weiſs er sehr wohl, aber er meint, die Gesellschaft, auf die man so viel Rücksicht nehmen müsse, habe doch auch Pflichten und wenn er den Konsul fragt, ob dieser die Buchdruckerkunst auch so gepriesen hätte, falls er als Schreiber durch sie brotlos geworden wäre, muſs der gebildete, reiche Bernick vor dem einfachen Manne verstummen. Darum liebt der Werftbesitzer es nicht, wenn Auner die Arbeiter durch Vorträge zu bilden sucht, das viele Lesen und Grübeln macht die Leute nur unzufrieden und bringt sie auf derlei unbequeme Gedanken. An Otto Ludwigs „Erbförster“ mahnt es, wenn der Konsul dem alten Schiffsbaumeister, dessen Vater und Groſsvater schon auf dem gleichen Werft dienten, die Entlassung androht. Auner mag so wenig die Achtung seines Kreises verlieren als Bernick die der Gesellschaft, lieber opfert er das Leben der verhaſsten fremden Matrosen wie der Konsul das Johanns, doch bleibt ein groſser Unterschied zu Gunsten des Werkführers, der keine befleckte Vergangenheit bemänteln, sondern im Alter sein Brot nicht verlieren möchte und als die Entscheidung da ist, schlieſslich die Brigg auf eigene Verantwortung zurückhält, mag es ihn auch die Stellung kosten. Wenn Auner nun sich fügen, mit den neuen Maschinen arbeiten will, ist dies symbolisch dafür, daſs, wie Bernick sagt: „Manches unter uns einer gründlichen und ehrlichen Reparatur bedarf,“ die mit neuen Mitteln bewerkstelligt werden muſs, ohne Rücksicht darauf, was Vater und Groſsvater zu dieser geänderten Methode gesagt hätten. Die Frage der industriellen Lohnarbeit bleibt dabei freilich ungelöst; diesem harten, materiellen Streit steht Ibsen fremd gegenüber.

Als soziales Gegenbild zu Auner könnte Hilmar Tönnsen betrachtet werden, dort der arme Arbeiter, nach mühevollem Leben von Mangel bedroht, will er sich nicht in jegliches schicken, hier der wohlhabende Müſsiggänger, dem seine eingebildete Krankheit als Entschuldigung dient. Mehr im Sinne des Autors dürfte es liegen, Hilmar, der stets „das Banner des Ideals hochhalten“ will, in erster Linie als Vertreter jenes Pseudo-Idealismus aufzufassen, der in der Theorie für all das schwärmt, wovon er sich in der Praxis möglichst fern hält, in der Idee ein ganz anderer als im Leben. Es steckt weit mehr in dieser Figur als bloſs eine dankbare Episodenrolle. Wenn es schlieſslich mit der Verwirklichung des Ideals ernst wird, verflüchtigt sich Hilmar mit den Ortsphilistern. Der Wahrheit, auch dort, wo sie dem lieben Ich Schaden bringt, die Ehre zu geben, das gehörte schwerlich zu jenen Idealen, für die er mit Worten so gern eintritt, die That versteht er nicht einmal, sie geht über seinen Gesichtskreis.

Wahr und klar zu werden, dies ist nach Ibsen das Eine, was not thut. Wahr sein bedeutet auch frei sein, denn wer der Wahrheit dient, mag auch die goldenen Fesseln nicht tragen, mit denen die Gesellschaft ihre Stützen lohnt — und bindet. Eine neue Zeit soll anbrechen, in der allein die Losung gilt, mit der als Feldruf jenes dritte Reich begründet, das Heil verwirklicht werden kann: „Der Geist der Wahrheit und der Freiheit, — das sind die Stützen der Gesellschaft.“

VII.

(Ein Puppenheim.)

Moderne Menschen glauben nicht an die Unveränderlichkeit lang eingelebter Verhältnisse, das Alter einer Sitte erscheint eher als Grund ihr zu mifstrauen, als zu widerspruchsloser Fügsamkeit, eine Denkart, die am schärfsten in der amerikanischen Redewendung zum Ausdruck kommt: „Das gilt schon viele Jahre, folglich — mufs es falsch sein.“ Die von Schiller ausgegebene Losung: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen“ wurde die unseres Jahrhunderts. Je eifriger die gleiche Freiheit und freie Brüderlichkeit gepredigt wird, desto nachdrücklicher mufs der Gedanke sich geltend machen, dies genüge nicht, auch das seit Jahrtausenden bestehende Verhältnis der Unterwürfigkeit der Frauen sei zwar den Interessen der Männer sehr dienlich, den Anforderungen der Gerechtigkeit jedoch zuwiderlaufend. Wie die Befreiung des dritten Standes vom Drucke der Adelsherrschaft sich vollzogen habe, müsse nun auch die Emanzipation des Proletariates von der Vorherrschaft der Mittelklassen und ebenso die Anerkennung der vollen Menschenrechte des weiblichen Geschlechtes folgen: diese Überzeugung gewann mehr und mehr Anhänger, lange bevor neuestens die wissenschaftliche Forschung darüber in Streit geriet, ob nicht die ursprüngliche Form der Wirtschaft der Kommunismus, die erste Art der Familiengründung die Mutter-Gens, die Frau das Oberhaupt der Familie gewesen sei. Wie immer dieser Zwist ausgeht, ob nun (und es scheint fast so) jene Recht behalten, welche die bislang für ewig gehaltenen Grundlagen menschheitlicher Entwicklung, Sondereigentum und Einzelehe, als anfänglich nicht vorhandene, historisch gewordene Institutionen nachzuweisen bemüht sind, oder die Anhänger der älteren Theorie das Schlachtfeld behaupten, für mehr der Zukunft als der Vergangenheit zugewandte Geister ist das an sich nicht ausschlaggebend. Wir fragen ja nicht, was schon war, wohl aber was sein soll und kann, wir wünschen weder die Vorherrschaft der Frau, noch die Aufhebung der Ehe, aber wir treten ein für die Gleichberechtigung aller Menschen, wobei kein mechanisches Gleichmachen, kein Gleichgelten des Ungleich-

wertigen, sondern die gleiche Möglichkeit für jeden, seine Fähigkeiten entsprechend zu entwickeln und zur Geltung zu bringen, erstrebt wird. Diese Möglichkeit ist gegenwärtig noch für die Besitzlosen und für die Frauen nur in sehr beschränktem Umfang vorhanden, es gilt viel Schranken zu beseitigen, Hindernisse aus dem Wege zu räumen, auf welchem einst die Schöpfer des dritten Reiches in Glanz und Glorie ihren Einzug halten sollen.

Es ist kein Zufall, dafs zur selben Zeit, mit dem utopistischen Kommunismus der Saint-Simonisten, in den Dreifsiger Jahren auch die utopistische Frauenbewegung, an die Romane der George Sand anknüpfend, in Frankreich erwachte und in demselben Mafse wie damals noch recht unklare sozialistische Strömungen über Europa sich ausbreiteten, auch die Frage der Frauenemanzipation zur Diskussion gestellt wurde, in Deutschland freilich wenig sympathisch als tolle Emanzipation des Fleisches vom „jungen Deutschland“ und der Gräfin Hahn-Hahn aufgefafst. Der Zusammenhang in den Bestrebungen der Proletarier und der Frauen ist ein tiefinnerlich, notwendig begründeter, sind doch beide die Enterbten der bürgerlichen Gesellschaft und wurde doch die Frauenbewegung ebenso wie die Arbeiterparteien am energischsten durch den materiellen Notstand breitester Schichten gefördert. Wie der Sozialismus den Weg von der Utopie zur Wissenschaft allmählich durchmacht, so tritt auch die Frauenfrage aus dem Stadium theoretischer Luftschlösser mehr und mehr ins Gebiet praktischer Mafsregeln und Erwägungen. Der Emanzipationskampf des vierten Standes vollzieht sich besonders in den letzten Jahren deutlich erkennbar Hand in Hand mit jenem des politisch völlig rechtlosen fünften Standes, der Frauen. Das Evangelium der modernen, thatkräftigen Frauenbewegung, das Buch über „Die Hörigkeit der Frau“ schrieb John Stuart Mill, ein Förderer des Sozialismus.

In Schweden fand die Frauenemanzipation, wie bei den „Franzosen des Nordens“ leicht begreiflich, rasch starken Anhang, seit den Vierziger Jahren kämpfte Friederike Bremer für erweiterte Rechte ihres Geschlechtes und eine Phalanx weiblicher Schriftsteller folgte ihr, wobei es nicht ohne Übertreibungen zu Ungunsten der Männer ablief, wie solche sogar schon in einzelnen Romanen von Emilie Flygare-Carlen vorkommen; naturgemäfs erstand später im selben Lande die schärfste, durch den Frauenhasser August Strindberg repräsentierte Reaktion. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte dort die Lyrikerin Charlotte von Nordenflycht die ganz moderne Auffassung vertreten, die so oft betonte geistige Inferiorität der Frau sei grofsenteils durch ihre mangelhafte Erziehung verschuldet. Eine der merkwürdigsten Erscheinungen mufs der genial vielseitige Almquist gewesen sein, der dann 1851 im Verdacht des versuchten Giftmordes

aus der Heimat flüchtete; seine Novelle „Det går an“ (Es geht an) erregte Sensation durch die Schilderung, wie die Frau in der Ehe wehrlos auch dem verderbtesten Manne preisgegeben sei. Seine Anklagen gegen die konventionellen Eheansichten mögen auf Ibsen vielleicht nicht ohne Wirkung geblieben sein; den norwegischen Romanen Camilla Collets, deren achtzigsten Geburtstag Christiania diesen Winter festlich beging, verdankt unser Dichter vermutlich schwerwiegendere Anregungen.

Den Mann, der in romantisch angehauchten Dramen früher das demütig-duldende Weib so sehr gefeiert hatte, mufsten die neuen Lehren von der gebührenden Stellung der Frau zunächst antipathisch berühren; erst durch schwere innere Kämpfe konnte er sich zu ihnen durchringen. Im „Bund der Jugend“ fällt der erste Schufs, aber die empörte Selma reicht rasch versöhnlich dem Gatten wieder die Hand. Christian Elster und Georg Brandes gebührt das kritische Verdienst die Bedeutung dieser Episode gleich damals erfafst und rühmend betont zu haben. Noch war der Dichter innerlich nicht mit sich im Reinen, in den „Stützen der Gesellschaft“ wird unsicher an dem Problem herumgetastet, Betty, Martha, auch Lona hegen jene Liebe, die alles duldet und alles verzeiht, die Gedanken der Emanzipation bleiben halb ausgesprochen im Hintergrund, ihre Bedeutung wird nicht besonders nachdrücklich auch für schwerfälligere Hörer herausgehoben. Zwei Jahre später jedoch (1879) trat das Schauspiel „Et Dukkehjem“ (Ein Puppenheim) waffenklirrend auf den Plan, schon der Titel, den wir gewöhnlich nach der Heldin zu dem nichtssagenden „Nora“ verwässern, charakterisch für den Inhalt des mutigen Werkes.

Die Frauenbewegung zielt dahin, dem weiblichen Geschlecht seine geschmälerten Rechte unverkürzt zu gewähren: das Recht auf Arbeit und das Recht auf Persönlichkeit. Die ökonomischen Reformen, durch welche zahlreiche, lohnende Berufszweige den Frauen erst erschlossen, in allen ihre Arbeit als vollen Lohnes wert anerkannt werden soll, sind, obwohl noch viel umstritten, leichter durchführbar, weil gröfstenteils im Wege der Gesetzgebung zu erringen, wahrhaft wertvoll werden sie erst dann, wenn eine tiefwühlende geistige Gemütsreform auch das Recht auf Ausbildung und Pflege der eigenen Individualität, man könnte es sogar das Recht auf Menschheit nennen, den Frauen zugesteht, denn wem seine Gedanken von anderen eingeflöfst, wohl gar diktiert werden, besitzt keine Eigenart, ist kein wahrer Mensch. Das Recht auf Arbeit verweigern die Konservativgesinnten den Frauen einhellig, in Betreff des Rechtes auf Persönlichkeit begnügt sich ein Teil ebenfalls mit der starren Negation, ein anderer behauptet, diese Gleichberechtigung sei dem Weibe ohnedies längst eingeräumt. Ibsen wendet sich gegen diese Schlaueren unter den Gegnern, die ökono-

mischen Beschwerden, soweit als dies angeht, bei Seite lassend, legt er den Hauptnachdruck auf die Frage: Wie ist die Stellung der Frau in der Ehe? Bedeutet dieses wichtigste menschliche Verhältnis den Bund zweier Gleichberechtigter oder die Unterjochung des Schwächeren durch den Stärkeren?

„Ein Puppenheim“ war Helmers und Noras Häuslichkeit, das Wort sagt alles und enthält schon die straffe Verurteilung solcher Ehen in sich. Nora wird von ihrem Gatten als hübsche Puppe betrachtet, als kleine Singlerche, als fröhliches Eichkätzchen, dessen drollige Capriolen ihm Spafs bereiten, derber ausgedrückt als gut dressiertes Haustier, dessen Besitz recht viel Anlafs zum Vergnügen bietet. Von einer wirklichen Ehe tragen die kirchlich und gesetzlich anerkannten Beziehungen Helmers zu seinem Weibe blofs den Namen. Ebenso bitter als wahr meint Nora in der grofsen Auseinandersetzung am Schlufs: „Ich lebte davon, dafs ich dir Kunststücke vormachte;“ sie war dem jungen Bankdirektor ein teueres Spielzeug, an dem er Freude hatte. Er gebraucht seine Frau als Sache, während sie als Person geschätzt werden möchte, dieser uralte Konflikt erfüllt das „Puppenheim“, wie ihn Robert Zimmermann schon vor 30 Jahren feinsinnig in Hebbels Dramen nachwies. Soll der Frau nur so lange Wert zukommen als sie solchen vor männlichen Augen findet, soll sie nur durch den Gatten Bedeutung erlangen oder soll sie als selbstdenkendes, selbst entscheidendes Wesen fühlen, als freie Persönlichkeit geachtet werden? Gesetzgebung und gesellschaftliche Sitte liefern sie heute unweigerlich der Obherrschaft des Mannes aus, zumal in der Familie giebt es blofs einen mafsgebenden Willen, jede Abweichung von dieser Regel zu Gunsten des weiblichen Geschlechtes weckt unendlichen Spott als verkehrt, ja naturwidrig. Es ist übrigens nur logisch dem Manne, so lange ihm die alleinige Sorge für Beschaffung des Lebensunterhaltes zur Last fällt, auch die Berechtigung zu der Forderung einzuräumen, dafs seine Frau sich nach ihm modle und sein Machtwort ihre Angelegenheiten entscheide. Betrachtet die Frau die Ehe zunächst als Versorgungsanstalt, dann darf man es dem Manne nicht verübeln, wenn er sie abwechselnd mit Zuckerbrot und Peitsche nach seinem Willen lenkt. Die bürgerliche Gesellschaft zumal mufs es naturgemäfs finden, dafs der Erwerbende, wenn er die Sorge für ein anderes Wesen sich aufbürdet, dann auch der Gebietende sei; wo die Frau gleichfalls thätig ist, bildet sich zwischen den Gatten von selbst ein anderes Verhältnis als zwischen Helmer und Nora heraus. Der Advokat schätzt (ein wenig in der Art des reichen Bengt) seine Frau als einen Luxusgegenstand, dessen Genufs sich nur gönnen darf, wer ihn zu bezahlen vermag. „Es ist unglaublich, wie teuer einem Manne solch ein Geschöpfchen zu stehen kommt,“ scherzend spricht

er da seine innerste Herzensmeinung aus; für ihn ist Nora eine Sache, keine Persönlichkeit.

Diese Auffassung der Ehe ist jedenfalls eine sehr häufige, von den meisten Männern offen oder heimlich gehegte, als typische Erscheinung reizte sie Ibsen zu dramatischer Gestaltung; hierbei konnte er den Fall natürlich nicht in kahler Abstraktheit hinstellen, was gekünstelt, gemacht, unlebendig und daher wirkungslos bliebe, er mufste ihn mit konkreter Fülle ausstatten, individualisieren, um ihn lebhaft zu veranschaulichen. In den letzten Jahren freilich ging Ibsen in dem Bestreben die ihm vorschwebende These von allgemeiner Gültigkeit zu verlebendigen so weit, dafs gerade die allzureiche Anhäufung individualisierender Details jenen Kern von Allgemeingültigkeit so sehr verhüllt und verdunkelt, bis eben das vereitelt zu werden droht, was diese Hülfsmittel bezweckten: die wahrhaft dramatische Wirkung und Überzeugungskraft des Stoffes. Anders im „Puppenheim", hier wäre es durchaus unzutreffend von einem vereinzelten Spezialfall zu sprechen, aus dem allgemeine Regeln nicht ableitbar seien; erscheint hier die Individualisierung allerdings auch schon derart ausgebildet, dafs der Einwand, so sehe es doch in der Regel nicht aus, zulässig wäre, so ist der Grund für den Dichter höchst ehrenvoll.

Ein Vergleich von Ibsens „Puppenheim" mit der ein Dutzend Jahre später entstandenen „Sklavin" des begabten und leichtbeweglichen Ludwig Fulda zeigt, wie der deutsche Nachdichter das Problem vergröbert und eben damit die litterarische Wirkung seines immerhin verdienstlichen Schauspieles vermindert hat. In der „Sklavin" ist der Eheherr ein so roher Tyrann und zugleich ein so vulgärer Patron, dafs jeder die Flucht der Frau begreift, fast alle sie billigen, zumal Fulda die Hauptschwierigkeit beseitigte, seine Heldin ist kinderlos. Allerdings konnte ich selbst bei der Erstaufführung im Wiener Burgtheater Stimmen hören, welche das Stück verwarfen, da es Pflicht der Frau sei, unter allen Umständen bei ihrem Gatten zu bleiben, indes die meisten fühlen mit Befriedigung, so schlecht wie dieser Weinhändler seien sie doch nicht, ihm geschehe ganz Recht, im übrigen aber „bei uns zu Hause bleibt's beim Alten", denn dieser Fall finde auf sie keinerlei Anwendung. Ibsen hingegen erschwerte sich die Aufgabe absichtlich nach Thunlichkeit. Er gab dem Manne Eigenschaften, die denselben hoch über das Durchschnittsniveau erheben und stellte ihm eine von schweren Charakterfehlern keineswegs freizusprechende Frau zur Seite. Ergiebt nun die Rechnung dennoch ein negatives Fazit, dann ist dies ein ernstes Warnungszeichen, zu tiefem Nachdenken und peinlichster Selbstforschung anregend, denn die meisten Männer werden sich gestehen müssen: Hinter diesem Helmer stehe ich zurück und ärgere Fehler als Nora hat meine Frau nicht.

Torvald Helmer bleibt stets ein Mensch mit vielen Schwächen, doch auch mit nicht gering zu veranschlagenden Vorzügen. In Geldfragen ist er von einem skrupulösen Feingefühl, wie wir es unter den „Stützen der Gesellschaft“ vergeblich suchen würden. Als junger, mittelloser Beamter nimmt er aus Liebe ein Mädchen ohne Mitgift zur Frau, giebt deshalb den Staatsdienst auf und sucht sein Brot als Rechtsanwalt zu verdienen, doch will er „sich mit keinen anderen Geschäften befassen als solchen, die rein und anständig sind“, obwohl er klar erkennt, wie unsicher seine Existenz dadurch wird, und acht Jahre besteht er ungebeugt den Kampf mit dem Leben ohne der Versuchung zu erliegen. Der einträgliche Posten als Direktor der Aktienbank erscheint als eine durch seine Tüchtigkeit erzwungene Belohnung für sein wackeres Ringen unter ungünstigen Verhältnissen. Sein stark entwickeltes Ehrgefühl ist jedoch nicht das eines trockenen Pflicht- und Aktenmenschen, ein ausgeprägter, feiner Kunstsinn wohnt ihm inne und er wufste sehr gut, auf wie viel er Verzicht leistete, um ein ehrlicher Mann zu bleiben. Als Gatte zärtlich und zuvorkommend liebt er sein Eichkätzchen auch jetzt warm. Verläfst Nora schliefslich diesen Eheherrn, so müssen die gewichtigsten Gründe für sie sprechen, sollen die Zuschauer mit ihr sympathisieren. Von geistiger Unbefriedigung, weil Nora etwa an Bildung ihren Gatten überragte, keine Spur, eher möchte das Umgekehrte zutreffen. Sie ist ein munteres, verzogenes Kind. dessen Schelmerei niemand zürnen kann, dem jedoch die schlimmen Eigenschaften solcher reizender Herzeneroberer nicht fremd sind, ihre Naschsucht und Verlogenheit charakterisiert sie ebenso als Kind, wie ihre liebenswürdige Naivetät und Fröhlichkeit, Heuchelei und Verstellung, beide Helmer so gründlich verhafst, zählen zu den Mitteln, von denen Nora ohne Bedenken Gebrauch macht. Ihr Bild ist durchaus nicht geschmeichelt. Zum Überflufs meint sie noch: „Es ist doch reizend, wenn man sich fein kleiden kann“; Nora vereint demnach in sich die drei dem weiblichen Geschlecht so oft vorgeworfenen Fehler, Putzsucht, kindische Genäschigkeit, Lügenhaftigkeit.

So ist diese Nora des ersten Aktes, eine keineswegs idealisierte, scharf geschaute Charakterstudie; dann aber erkennen wir auch wie sie naturnotwendig unter den Einflüssen ihres Milieu, vor allem ihrer verkehrten Erziehung, so werden mufste. Lernten wir dies tolle Geschöpfchen erst verstehen, dann beschleicht uns die Neigung ihr alles zu verzeihen, denn aus ihren Fehlern erwächst eine ernste Anklage wider den Gatten, in letzter Linie wider die gesamte Gesellschaft. Als Nora durch die entsetzlichen Qualen und Aufregungen der letzten Tage, zumal der Entscheidungsnacht, weniger umgewandelt als vielmehr zur Besinnung gebracht wurde, erhebt sie selbst diese

gewichtige Beschuldigung: „Ihr habt viel an mir gesündigt. Zuerst mein Vater und dann du. Ihr habt mich nie geliebt. Euch machte es nur Vergnügen in mich verliebt zu sein.“ Diese Wendung bezeichnet den Differenzpunkt mit eisiger Schärfe. Geliebt wird Nora nur von Kristine Linde, die übrigen sind blofs in sie verliebt. Selbstlose Zuneigung, der das Wohl des anderen als Ziel gilt, begegnete ihr höchstens etwa bei Rank. Unter der Obhut eines leichtsinnigen Vaters, dessen Güte durch den Mangel an Festigkeit verderblich wirkte, wuchs Nora auf, von der Kinderfrau statt von der frühverlorenen Mutter betreut. So stiehlt sie sich denn später noch gern von Papa zu den Dienstboten hinab, wo sie nicht gehofmeistert wird und so komische Dinge hört. Vom Vater erbte sie beides: den Leichtsinn, dem ihre schlechten Eigenschaften alle zur Last zu schreiben wären, und die doch wieder mit ihr aussöhnende Herzensgüte. Als Beamter beging Noras Vater zwar keinen ernsthaften Fehltritt, aber Fahrlässigkeiten, Unordnungen und dergleichen scheint er nicht vermieden zu haben. Helmer wird mit der Kontrolle betraut und findet den Mann „nicht unantastbar“, doch kommen nur Verstöfse, nicht Verbrechen in Frage, es gelingt durch Wohlwollen und Nachsicht, der Sache einen milderen Verlauf zu geben, der Angeschuldigte kann im Amte bleiben, ohne dafs Helmers Ehrenhaftigkeit darunter leiden müfste. Rasch erwachte Neigung zu dem Mädchen mochte die Strenge des jungen Beamten abschwächen und aus Dankbarkeit begünstigt der Vater die ja auch sonst sehr annehmbare Werbung seines Retters um Noras Hand. Diese wird gern das Weib des sympathischen Freiers und verwächst in der Ehe so innig mit ihm, dafs sein Wohl ihr als oberster Leitstern leuchtet und sie sich im Notfall sogar für ihn opfern könnte. Und doch war es keine unüberwindlich tiefe Leidenschaft, vielmehr ein durch die Gunst der Umstände gekräftigtes Wohlgefallen, was sie mit Helmer vereinte und aus dem sich dann allerdings eine echte, starke Liebe entwickelte. Sie war ja eine Puppe, dazu erzog sie ihr Vater und als solche entzückte sie ihren Torvald, wie konnte sie andere als puppenhafte Gefühle hegen?

Wenn Nora in einem solchen Dasein nicht gänzlich verflacht, in ihrem Geist noch etwas anderes sich birgt als Puppengedanken und ihr Herz insgeheim scheu und ängstlich nach anderer Zärtlichkeit verlangt als jener, mit der man Puppen schön thut, wenn sie auf das Wunderbare harrt, das Grofse, Herrliche, was einmal in ihr Leben treten und ihm einen neuen Inhalt geben soll, sie weifs nicht welchen, aber sie fühlt so lebhaft, einen grundverschiedenen, so beweist dies, dafs ursprünglich eine reichere, tiefere Natur in ihr webt, ein traumhaft schlummernder Kern ihres Wesens, zu dem noch keiner durchdrang, auch sie selbst nicht. Unter der leichtsinnigen Hülle ruht wie ein

träumendes Dornröschen die echte Nora, ein schlafbefangenes Kind, noch mit sich und der Welt unbekannt. Die Sehnsucht nach einem schleierumwallten Künftigen deutet auf innerlichste Unbefriedigung am Gegenwärtigen. Dies Verlangen nach dem Wunderbaren hegt jede Menschenbrust, diese Hoffnung auf das Unfafsbare, das sich einst strahlend enthüllen werde, bleibt manchem als letzter, karger Rest, wenn andere freundliche Illusionen, die allein das Leben hell und licht erscheinen lassen, längst schwanden; in wem sie geheimnisvoll sich regt, der halte fest an ihr, denn nur der Glaube an das Wunderbare befähigt zu grofsen Thaten, wer diesen idealen Schimmer in sich tilgt um den wird es öde und finster, rettungslos verfällt er den platten Mächten des Klugzuberechnenden, Alltäglichen. Es müfste jeder flehen wie der Dichter des „Märchenglauben", Alfred von Berger:

„Von mir scheiden mag alles, was mein
Irdischem Schicksal zum Raube,
Du nur lasse mich nicht allein
Heimlicher Märchenglaube.

Soll ich mit mutigem Herzen vertraun
Dafs mir, was möglich gelinge,
Mufs ich ganz im Geheimen bau'n
Auf unmögliche Dinge."

Die Erwartung des Wunderbaren bei Nora scheint mir mit diesem tröstlichen Märchenglauben im Wesen identisch, obschon der geistreiche Poet, dessen ästhetische Theorien diese Schrift vielfach bestreiten mufs, anderer Ansicht sein mag. Auch Nora baut heimlich auf das, was die Welt unmögliche Dinge nennt, das unbestimmte Begehren nach etwas Höherem ist ihr Märchenglaube, der sie nie völlig allein läfst und vor dem Versinken im Schlamme behütet, denn dies würde ihre Existenz an Helmers Seite, ginge sie wirklich ohne Hintergedanken völlig in jenem Dasein auf, welches ihr Gatte für das ihr angemessenste hält. Freilich nimmt Torvalds Liebe öfters den Charakter der Leidenschaft an, aber nie den wahrer Herzensneigung; derselbe Schönheitssinn, durch den er so sympathisch erscheint, entpuppt sich (und das ist die Kehrseite der Medaille) seiner Frau gegenüber als überschäumende, wildsinnliche Gier, so am abschreckendsten in dem Moment, wo beide Ranks nahenden Tod erfahren, da steht Helmer nach Brandes' treffendem Ausdruck vor Nora „wie die berauschte Brunst." Absichtlich wird er kurz vor der entscheidenden Wendung in diesem Zustand gezeigt, uns und auch Nora mufs da klar werden, welcher Art die Neigung des sonst mit so vielfachen Vorzügen ausgestatteten Mannes im Kerne sei. Wie Anitra für Peer Gynt ist Nora für Helmer zunächst Genufsmittel, nicht die Mutter seiner Kinder, lediglich

das begehrenswerte Weib sieht er in ihr. Warme Empfindung für die Kleinen tritt bei ihm nie hervor, kommen sie nach Hause und beschäftigt sich Nora glückselig mit ihnen, so findet er es nun „hier nicht mehr zum aushalten.“ In der von ihm nach seinem Sinn gestalteten Häuslichkeit bleibt kein Platz für wahres Familienleben und eine echte Ehe.

Gleich den meisten Menschen, täuscht der Advokat sich über seinen Charakter und ahnt kaum, wie seine vermeinte Liebe ausschliefslich auf Sinnlichkeit basiere, in Nora aber weckt die Angst ihn einst nicht mehr zu fesseln, „nach vielen Jahren, wenn ich nicht mehr so hübsch bin wie jetzt,“ ein schauerndes Gefühl, das, obwohl sie es zu betäuben sucht, in einem Winkel ihres Hirns nistet, und so harrt sie auf das Wunderbare, wodurch des Gatten Herz sich offenbaren soll. Jedenfalls denkt sie bereits daran, „wenn Torvald mich nicht mehr so lieb hat wie jetzt, wenn es ihm keine Freude mehr macht, dafs ich ihm etwas vortanze und mich verkleide und deklamiere. Dann kann es vielleicht gut sein, etwas in der Hinterhand zu haben.“ Dann soll ihm kund werden, dafs seine kleine, thörichte Frau in schicksalsschwerer Stunde für ihren kranken Mann zu handeln wufste und wie mutig sie die bitteren Verpflichtungen durch Jahre trug und tilgte, ohne ihm diese Sorgen anzuvertrauen. Vorzeitig, in häfslicher Weise, enthüllt sich ihr Geheimnis und da vollzieht sich freilich ein Wunderbares, doch nicht das von ihr erwartete; sein Herz findet sie nicht, klein und jämmerlich zeigt er sich, aber diese plötzliche, schreckensklare Gewifsheit, was ihr Idol in Wirklichkeit sei, läfst Noras Liebe zu ihm sterben und lehrt sie ihr eigenes, wahres Ich, sich selbst finden. Dies Wunderbare darf man nicht zu den unmöglichen Dingen rechnen, die Umwandlung Noras ist nicht blofs wahrscheinlich, sie ist notwendig, weil dieser Frau Torvalds Zärtlichkeiten allein nie genügten, weil sie auf das Wunderbare „so geduldig gewartet“ acht Jahre lang. Der von Nora still im Herzen gehegte Märchenglaube giebt ihr die Kraft, ihre Ehe aufzuheben, sobald sie dieselbe als blofs sinnliche Gemeinschaft erkannte, auf ihn gründet sich auch ihr Recht zu der Klage: „Du und Vater, Ihr habt euch schwer an mir versündigt. Ihr seid Schuld daran, dafs nichts aus mir geworden ist.“ Auf dem Grunde ihrer Seele schlummerte die Anlage zu höherer, edlerer Lebensgestaltung, Vater und Gatte unterliefsen es, die zarten Keime zur Blüte zu bringen, noch mehr Torvald bestrebte sich geradezu, sie zu hemmen, zu vernichten. Seine Frau sollte keine Gedanken hegen, als die seinen, keine Regung, die sie nicht von ihm empfangen, aber er bot ihr Steine für Brot, sah in ihr nur eine nette Puppe, mit der er spielte. Um ihr Recht auf Persönlichkeit wurde Nora betrogen und will sie dies Recht auf Menschheit erringen, so mufs sie Helmers Heim verlassen.

Jene Geldschuld wird ihr scheinbar zum Verderben, wirklich zur Rettung Anlafs. Sonst hätte sie vielleicht allmählich durch Torvalds beständigen, dahinzielenden Einflufs lustig und zufrieden in einem Zusammenleben, wie er es sich dachte, aufgehen, das schwache, hilflose, unentschlossene Wesen, auf den Schutz des Mannes angewiesen, nach seinem Wunsch werden oder bleiben können, denn sie soll gar keine Ausnahmsnatur sein, vielmehr das typische Beispiel dessen was die Frau sein könnte und was dagegen der Mann aus ihr schuf. Jene Geldschuld, denn als sittliche Verschuldung darf Noras Vorgehen nicht aufgefafst werden. Soll sie den durch Überanstrengung erkrankten Gatten, den nur eine Reise nach Süden retten kann, sterben lassen, weil die Mittel dafür fehlen und Torvald kein Darlehen aufnehmen will, da er Schulden hafst und natürlich nicht weifs, wie schlimm es um ihn steht? Die arme, verzweifelte, selbst der Geburt ihres ersten Kindes entgegensehende Frau erfährt von den Ärzten, es „sei Gefahr für sein Leben,“ ihr Vater liegt in seinem weit entfernten Wohnorte schwer krank darnieder und auf der Stelle mufs die Entscheidung getroffen werden. Da entlehnt das gequälte, halb unzurechnungsfähige Weib, um Gatten, Vater und Kind zugleich in Sorge, die erforderliche Summe bei einem übelberüchtigten Menschen. Sein Ruf bleibt sich für sie gleich, wenn er ihr nur die 4800 Kronen leiht, die verlangte Unterschrift ihres Vaters kann sie jetzt von dem Kranken nicht so plötzlich begehren, aber an dieser kleinlichen Formalität darf doch ihr Rettungswerk nicht scheitern, wo Torvalds Leben auf dem Spiele steht. Sie unterschreibt ohne weiteres für ihren Vater, erst wieder gesund, wird dieser ja keinen Augenblick zögern, als Bürge einzutreten. Doch kaum ruht ihr Wechsel in Krogstads Händen, als sie des Vaters Tod erfährt. Sie wird also die Tilgung der Geldsumme allein durchführen müssen, das wird schwer halten, aber sie ganz allein hat dann Torvald gerettet, dies Bewufstsein scheint ihr der köstlichste Lohn. Er soll nichts erfahren, ehe nicht die ganze Schuld abgetragen, und vielleicht selbst dann nicht. Eines Vergehens sich anzuklagen, kommt ihr überhaupt nicht in den Sinn, sie hält ihr Verfahren für die selbstverständlichste Sache von der Welt. Und die kleine Frau geht mutig daran, das viele Geld nebst den von Krogstad vermutlich nicht niedrig berechneten Zinsen aus den Ersparnissen ihrer bescheidenen Haushaltung abzuzahlen. Nora will abknappen, wo es geht, aber Torvald und den Kindern darf sie doch nichts entziehen, da bleiben nur ihre eigenen Bedürfnisse, bei Ausgaben für „neue Kleider und dergleichen“ schränkt sie sich ein, so schwer ihr das fällt, übernimmt wohl auch Abschreibearbeiten, damit glückt es gerade die Prozente zu erschwingen, das Kapital ist nach sieben Jahren noch unvermindert. Nur die volle Naivetät Noras in Geldsachen, verbunden mit dem vom Vater über-

kommenen Leichtsinn, kann hoffen auf diese Weise ans Ziel zu gelangen; durch diese geschäftliche Einsichtslosigkeit, die absolute Unvertrautheit mit solchen Dingen liefs sie sich ja zur Wechselfälschung verleiten, ohne auch nur zu ahnen, sie begehe damit ein Verbrechen, so dient ein Zug den anderen zu erhellen und zu stützen.

In nicht zu unterschätzender Weise wirkt es auf Noras Charakterbildung ein, dafs sie in diesen Jahren den Segen und den Stolz der Arbeit kennen lernte. „Ach, manchmal war ich so müde, so müde. Aber es war trotzdem amüsant so zu arbeiten und Geld zu verdienen. Ich fühlte mich beinahe wie ein Mann.“ Dies stärkt ihr Selbstbewufstsein und trägt sehr dazu bei, ihr den späteren Entschlufs, sich auf eigene Füfse zu stellen, annehmbar zu machen. Daran ist freilich, wenn das Stück beginnt, kein Gedanke. Nun soll doch Torvald als Bankdirektor „ein grofses Gehalt und viel Prozente“ beziehen, da wird sie ihm in kurzem so viel abzuschmeicheln wissen, dafs sie bald die garstige Schuld tilgen und wieder froh aufatmen kann. Eben jetzt wo die arme Frau sich mit jubelndem Glücksempfinden erlöst fühlt, fährt der verderbliche Blitzstrahl auf sie nieder, echt dramatisch wird so der Umschlag ihrer Lage doppelt schroff. Der geächtete Krogstad sagt ihr mit dürren Worten, was seine bürgerliche Stellung ruinierte, sei „weder etwas anderes noch etwas schlimmeres gewesen“ als jene That, die ihr bisher so gar keiner Entschuldigung bedürftig schien. Das kann sie nicht glauben. Unter allerlei Vorwänden befragt sie Helmer, wobei sie diesen vorher dadurch kaptivieren möchte, dafs sie seinen feinen Geschmack lobend, allein den Maskenanzug nicht auswählen mag; sie weifs sehr wohl, wie viel Wert er darauf legt, seine Superiorität wie in jedem Punkte besonders auch hierin von ihr anerkannt zu wissen. So sehr dies ihrem Gatten schmeichelt, er beharrt, als sie von Krogstad anfängt, entschieden auf seiner Ablehnung und sein Urteil über den Fälscher trifft sie (wovon er natürlich nichts ahnt) mit vernichtender Gewalt. Krogstad entzog sich der Strafe, „mit Kniffen und Schlichen schwindelte er sich durch und das ist's, was ihn moralisch ruiniert hat.“ Mit welchen Empfindungen mufs Nora diese berechtigte Anschauung hören! Ihre That soll also wirklich als strafwürdiges Verbrechen gelten! Das will ihr nicht in den Sinn, doch Torvald sagt es, ihre höchste Autorität, dessen Wort ihr heilig ist. Ihre Kinder, ihr Heim sollte sie durch eine Handlung vergiftet haben, die ihre Freude und ihr Stolz war? In dem eben noch lustig übermütigen Kinderkopf bricht eine ernsthafte Revolution aus, alle Begriffe verwirren sich. Bisher schwieg sie, um Torvalds männliches Selbstbewufstsein zu schonen, „wie peinlich und demütigend wäre ihm der Gedanke, dafs er mir etwas verdankt,“ nun hütet sie, im Innersten durch das Gehörte erschreckt, das unglückselige Geheimnis noch ängst-

licher. Lieber in den Tod als ihm jetzt ein Geständnis ablegen! Dies ist ihr erster Gedanke, aber sie schaudert davor, sie liebt das Leben, wie ja selbst der wandelnde Leichnam Dr. Rank gesteht, er sterbe ungern. Krogstad kennt das, auch er dachte einst daran und auch ihm versagte der Mut. „Dergleichen thut man nicht," meint er wie später Rat Brack in „Hedda Gabler."

Doch der Gedanke kommt immer wieder und Nora gewöhnt sich, ihm verstohlen ins gräuliche Antlitz zu blicken. Dieser Kampf der Verzweifelnden füllt den zweiten Akt, der erste brachte nur die Exposition, die sich zwanglos aus dem Gespräch Noras mit der lange Jahre nicht gesehenen Kristine ergiebt — hier wie im „Bund der Jugend" und in den „Stützen der Gesellschaft" bedient sich Ibsen dieser altbewährten Technik, wonach Fremde oder Langentfernte über die Verhältnisse aufgeklärt werden und zugleich der Zuschauer erfährt, was er wissen mufs — mit Krogstads Auftreten greift das erregende Moment ein, wenn der Vorhang fällt, ist der Knoten geschürzt, den Nora im nächsten Akt vergeblich durch Rank oder Frau Linde aufgelöst sehen möchte. Es ist ein erschütterndes Seelengemälde, wie die Unglückliche sich ihrer Lage immer klarer bewufst wird, umsonst einen Ausweg sucht, bis sie in gräfslicher Lustigkeit dem Tode entgegentanzt.

Vollste Naturwahrheit beurkundet sich, wenn Krogstad den verweigerten Preis für sein Stillschweigen nun wie die kumäische Sibylle den ihrer geheimnisvollen Bücher steigert. Die Wiederanstellung genügt nicht mehr, Helmer soll ihm einen höheren Platz verleihen als den bisher innegehabten, er will empor, ja er sieht sich schon als den künftigen Leiter der Bank. Solchen Ansprüchen könnte Helmer sich nie fügen, auch ein durch tiefste Selbstdemütigung Noras sonst vielleicht erreichbarer Ausgleich ihres Gatten mit Krogstad wird dadurch unmöglich. Dabei lebt Nora, durch eine mifsverstandene Äufserung Torvalds darin noch bestärkt, des festen Glaubens, das Wunderbare müsse nun eintreten, Helmer sei bereit, sich für ihre Schuld zu opfern, sobald er darum wüfste. Das soll nicht sein, ihr geliebter Gatte soll nicht für sie büfsen, lieber will sie sterben. Vorerst aber noch einmal leben und geniefsen, den jubelnden Rausch des Daseins durchschwelgen in seliger Betäubung und dann ein rascher, jäher Abschlufs. Mufs alles Glück so grauenvoll enden, dann schnell erhaschen, was der Tag bietet, vor dem grauenvollen Sprung ins grofse Dunkel. Diese Stimmung entfaltet sich am Schlufs des zweiten Aktes als wilde, übertriebene Fröhlichkeit, aus deren stürmischem Rasen geheime Angst wimmert und stöhnt. Rank bemerkt das besser als Helmer, er beachtet Noras Gefühle eben sorgfältiger, sein Auge ist darin geübter als das ihres Gatten. Ein Champagnergelage zu feiern, drängt Nora

die Freunde. Wenige Sekunden allein bleibend, zählt sie zuvor „noch einunddreifsig Stunden zu leben.“ dann fliegt sie mit der fürchterlichen Munterkeit der Verzweiflung Torvald entgegen, der sie zu holen kommt. Fort mit allem Häfslichen, noch 31 Stunden leben mit dem Geliebten. Mit unscheinbaren Mitteln, ohne pathetische Reden, ohne starke Bühneneffekte werden so im Zuschauer die tragisch-mitleidsvollsten Affekte geweckt.

Die völlige Loslösung Noras vom Leben, diese Abschiedsstimmung, in der es wie ein fremdes vor ihr liegt, erleichtert auch wesentlich den scheinbar unvermittelten Umschlag ihres Charakters im letzten Akt. Der bereits gefafste Entschlufs, sich für immer von Mann und Kindern, freilich zugleich von der Welt zu trennen, wird dann blofs in modifizierter Form durchgeführt. Weil Nora im dritten Akt den Ereignissen gewissermafsen bereits wie eine Abgeschiedene, fast Unbeteiligte gegenübersteht, kann sie Torvalds Benehmen schärferen Blickes beobachten und seine Haltlosigkeit durchschauen. Auch Doktor Ranks bevorstehender Tod trägt dazu bei, die Bande zu lockern, welche Nora mit ihrem Heim verknüpfen; er gehörte so sehr mit dazu, dafs, wenn er den kleinen Kreis verläfst, eine auch durch Kristine nicht auszufüllende Lücke entsteht. Dazu lernte Nora in diesen Tagen gerade an Frau Linde die Überlegenheit einer geistesklaren, willenskräftigen Natur kennen und einsehen, auch dem Weibe sei selbständiges Handeln ohne fremde Führung nicht unmöglich, wie sie bisher Torvald geglaubt hatte. Dazu als wichtigstes Moment hier wie in den „Stützen der Gesellschaft“ die Fülle unvermuteter, sich überstürzender Ereignisse, die binnen zwei Tagen über sie hereinbricht, durch deren Nachwirkung sich ihr alles in so ganz verändertem Lichte zeigt, ihre bisherige Existenz wertlos, ja verächtlich scheint; ein Wort Aslaksens variierend dürfen wir sagen, nach solcher Unterbrechung ist das alte Heim nicht mehr das alte Heim und Noras Willensänderung vollkommen begreiflich.

Zunächst handelt sie wie Rank, er weifs, das letzte Stadium seines unheilbaren Leidens beginnt, er wird sich einschliefsen, um allein zu sterben, doch vorher den Ball besucht, Abschied vom Leben genommen, dann mag das Unabänderliche kommen. Fremde Schuld, vererbte Krankheit rafft ihn weg, nachdem sie sein Leben verdarb. Wie Rank körperlich, war Nora geistig das Opfer fremder Einflüsse, das notwendige Produkt von ihrem Willen unabhängiger Faktoren, altererbter Übelstände. Es ist ein Fehler der im „Puppenheim“ überhaupt nicht auf der sonstigen Höhe stehenden Technik des Dichters, dafs dieser organische Zusammenhang Ranks mit der Grundidee des Stückes undeutlich bleibt; so behilft sich Ibsen auch in einem entscheidenden Moment mit der wenig glücklichen Ausflucht, Frau Linde habe Krog-

stadt nicht getroffen, weil dieser aufs Land gefahren sei und erst am nächsten Abend zurückkehre, ein überdies in dieser für Krogstad so wichtigen Situation und zu Weihnachten ziemlich unwahrscheinlicher Zufall, ähnlich verliert dann in „Hedda Gabler" der betrunkene Lövborg zufällig sein wichtiges Manuskript und gerade Tesman, der zufällig zurückblieb, mufs es zufällig auf der Strafse finden. Auch Noras Verschwendungsucht wird unglücklich genug durch das reichliche Trinkgeld charakterisiert, welches der Dienstmann gleich im Beginn empfängt, möglich, dafs die sparsamen Landsleute Ibsens etwas Unerhörtes darin sehen, einem armen Teufel zu Weihnachten ausnahmsweise das Doppelte von dem, was ihm gebührt, zu geben, von den anders empfindenden Wienern verstand niemand bei der Aufführung die hierin gelegene Absicht.

Noras Erziehung durch den Vater erfolgte ganz im Sinne der allgemein üblichen, gründlich verfehlten Anschauungen über den Beruf des Weibes. Sein Leichtsinn nahm es wohl auch nicht stets mit der Wahrheit genau und das konnte nicht ohne Einflufs bei dem Kinde bleiben. Dann „kam sie zu Helmer ins Haus" und dort, stets als unmündig betrachtet, vermag sie Charakterfestigkeit und Wahrheitsmut sich nicht anzueignen. Darum versagt ihr die Kraft zu offenem Geständnis, wie die Freundin rät, vertuschen und verheimlichen so lang es angeht und dann der Selbstmord, nur kein ehrliches Wort der Rechtfertigung. Das mufste aus Nora werden, zumal auch Torvalds Ehrenhaftigkeit keine tief innerlich wurzelnde, sondern eher eine peinliche Korrektheit der Leute wegen zu nennen ist. Sie verehrte ihn als unendlich hoch über ihr stehend und mufs dies in der entscheidenden Stunde als Irrtum erkennen. Der herbsten Prüfung hält er nicht Stand. Er will mit Krogstad ein Abkommen treffen, sich von diesem gebieten lassen, „was ihm einfällt," alles opfern, um nur den Skandal vor der Welt zu vermeiden. Sein oberstes Forum ist die öffentliche Meinung, deshalb führte er keine schmutzigen Prozesse, deshalb entliefs er Krogstad, was sollen die Leute denken, wenn dieser ihn dutzt, deshalb trachtet er auch jetzt vor allem den Schein zu retten. Bleibt alles äufserlich unverändert, so dafs niemand etwas ahnt, dann ist er bereit um diesen Preis sich unter Krogstads Gewalt zu beugen. Was die Leute dazu sagen werden, bildet die Richtschnur seines Benehmens, die Ehre schätzt er vor allem als schönen Zierat für die Welt.

Sich selbst als Schuldigen anzugeben, wie Nora erwartete und fürchtete, um seiner Frau als Schirm zu dienen, dessen ist der jetzt zu Tage tretende Egoist in ihm absolut unfähig. Nora wollte sterben, um dies „Wunderbare" zu verhüten, so sicher rechnete sie darauf, und nahm deshalb der Freundin das Gelöbnis ab, nach ihrem Tode zu bezeugen, die That belaste allein ihr Gedächtnis. Das Weib denkt zu-

nächst an die Rückwirkung der Ereignisse auf ihren Gatten, der hingegen vergifst über seinem Schmerz völlig den ihren, ja als Krogstads zweiter Brief ihm die Schande vor der Welt erspart, jubelt er: „Ich bin gerettet, Nora! Ich bin gerettet." Schneidender konnte nicht mehr dargethan werden, dafs ihm seine Person stets die wichtigste bleibt. Klein und feig war Helmers Benehmen, wo Nora es sich grofs und heldenhaft gedacht; dieser tiefe Blick in sein Inneres scheidet die beiden für immer. Die Erkenntnis, sie habe „hier acht Jahre mit einem fremden Manne zusammengelebt und drei Kinder gehabt" erfüllt sie mit wütender Scham und treibt sie von seiner Seite. Wie ein Konkubinat erscheint ihr jetzt diese Ehe und sie fühlt, ihr Mann bedürfe weit mehr der Verzeihung, die er ihr angedeihen lassen will. Nora mufs heraus aus dem Sumpf, den Torvald sein glückliches Heim nennt, dies gebietet die an ihr mifsachtete Menschenwürde. Sie wurde sich zu gut zum blofsen Spielzeug in der Hand Helmers, dessen wahres Gesicht sie erst in dieser Nacht erblickte.

Nora fehlte als unerfahrenes Kind, ohne Vorstellung von der Tragweite des Geschehenen. Sie spricht über die Gesetze wie Otto Ludwigs knorriger Erbförster, ein Stück Natur, gleich diesem, wird sie es nie begreifen, dafs „eine Frau nicht das Recht haben sollte, ihren alten sterbenden Vater zu schonen oder das Leben ihres Mannes zu retten." Darauf wirft ihr Helmer vor, sie verstehe die Gesellschaft nicht, in der sie lebe, und übersieht, dafs ihn vor allem die Schuld trifft, wenn es sich so verhält. Er machte, das Werk ihres Vaters fortführend, aus ihr ein Wesen, das keinen eigenen Gedanken, nicht einmal eigenen Geschmack besitzen, nie über die Grenzen ihrer Häuslichkeit hinausblicken durfte. Folgerichtig gelangte Nora zu der echt weiblichen Ansicht, Verpflichtungen gebe es nur gegen Angehörige und gelte es diesen einen Dienst zu thun, so sei es sehr gleichgültig, ob andere dadurch zu Schaden kämen; „wer würde sich um die kümmern? Das sind ja fremde Menschen." Und mit naiver Dreistigkeit vertritt sie Krogstad gegenüber beinahe ein Recht auf Betrug: „Darauf konnte ich durchaus keine Rücksicht nehmen. Sie gingen mich gar nichts an." Helmer huldigte dem philiströsen Durchschnittsglauben, das Weib brauche nichts von der Welt zu wissen, weil es nur für das Familienleben bestimmt sei. Unkenntnis des wirklichen Lebens und künstlich gezüchteter Familienegoismus lassen das unwissende Geschöpf gegen Menschensatzung fehlen und nun, da ihm Nachteile drohen, fällt dieser Mann, dem zu Liebe sie sich verging, in roher, fast brutaler Weise über sie her; das mufs Nora die Augen öffnen, die Erlebnisse dieser Nacht müssen sie von ihrem Manne treiben.

Die geniale Italienerin Eleonore Duse rifs, als sie in Wien dies Drama mit ihrem trefflichen Partner Andò spielte, auch jene mit sich,

welche bis dahin den Umschwung im letzten Akt für psychologisch unrichtig erklärten, mir wurde dabei die freudige Genugthuung, die Rolle genau so dargestellt zu sehen, wie ich dies einige Monate früher im Hörsaal als notwendig auseinandergesetzt hatte. Nora betrachtet den Gatten, der eben noch in trunkener Gier trotz ihres Widerstrebens nach ihrer jugendfrischen Schönheit begehrte, mit wachsendem Entsetzen, als er plötzlich ernüchtert Krogstads Brief in der Hand das Zimmer durchtobt, sie mit Vorwürfen überhäuft, als Verbrecherin behandelt, ohne einen Augenblick den Gedanken Raum zu geben, von welchen sie ihn erfüllt dachte. Es ist für sie ein fürchterliches Erwachen aus lang gehegten Träumen, als statt des tapfern Ritters ein feiger Egoist über sein vernichtetes Behagen jammert, zunächst mit kindlich naiver Überraschung blickt sie auf den so gründlich verwandelten Mann, mit schreckensstarren Augen und halbgeöffnetem Mund, dann zuckt immer klarer das Bewufstsein in ihr auf, ein Phantom geliebt zu haben, nicht diesen kleinlichen, niedrigen Menschen, in dem sie sich so schwer geirrt und für den sie nun fast Verachtung fühlt. Nicht in den wenigen Minuten, während sie das Maskenkleid von sich legt (ein zugleich symbolischer Zug), vorher schon angesichts des aufser sich geratenen, eben deshalb sein wahres Selbst enthüllenden Torvald, kam ihr die Empfindung, das ganze bisherige Leben sei eine unwürdige Komödie gewesen, der ein Ende gemacht werden müsse, und in demselben Augenblick, wo Helmer alles gerettet glaubt, erkennt sie, dafs alles verloren sei, denn niemals kann sie an der Seite eines Mannes weiterleben, der jegliches für ungeschehen hält, sobald ihn die Furcht vor den Gerichten nicht mehr peinigt. „Du hast mich geliebt wie ein Weib ihren Gatten lieben soll. Es fehlte dir nur an der nötigen Einsicht, die Mittel beurteilen zu können,“ jetzt giebt Helmer dies zu, aber solange die Gefahr noch drohte, erinnerte er sich nicht daran, wie er früher die gute Absicht stets für die Hauptsache erklärt hatte, und auch jetzt noch wünscht er gar nicht, dafs Nora einsichtig werde, sie soll bleiben, was ihn so reizend dünkt, ein unentschlossenes, hilfloses Wesen, dessen Gewissen und Willen der Gatte repräsentiert. Und dadurch zwingt er sein Weib geradezu von ihm zu scheiden, weil sie nur gegen seine Absicht aus eigener Kraft werden kann, wonach es sie innerlichst drängt: ein selbst denkender, selbst urteilender Mensch. Sie will sich ihr Recht auf Persönlichkeit erobern, die Schmach von sich abwaschen nichts gewesen zu sein als ein Genufsmittel, ein Spielzeug, eine Sache. Nicht stolz erhobenen Hauptes verläfst sie das Haus, sie flieht vor einer tief demütigenden Vergangenheit mit dem Bewufstsein, lange und heifs ringen zu müssen, um die ihr eingeimpften Charakterfehler zu überwinden, um die Puppe abzustreifen und ihre Menschwerdung zu vollziehen.

Sie will versuchen ihre von Vater und Gatten verpfuschte Erziehung nun selbst zu korrigieren, doch sie wagt nicht andere, und seien dies ihre eigenen Kinder, zu leiten; wenn auch Torvald seine zornigen Worte: „Die Kinder darfst du nicht erziehen“ als übereilt zurücknehmen möchte, sie selbst will deren Erziehung nicht sich anvertrauen; auch bleibt ihr der Trost, dafs die Kleinen bei der Kindsfrau, welche schon Nora aufzog, der Liebe einer wirklichen Mutter nicht entbehren werden, im alten Heim jedenfalls sicherer geborgen bleiben als bei ihr, die selbst der unsichersten Zukunft entgegengeht, übrigens würde Torvald ihr die Kinder gewifs nicht mitgeben und gesetzlich erzwingbares Recht wider ihn mangelt ihr durchaus. Sie will die Kleinen nicht um sich haben, „ich weifs sie in besseren Händen als in den meinen“, sie hält ihre Pflichten gegen sich selbst für ebenso heilig als jene gegen Gatten und Kinder, eigener Arbeit will sie künftig ihr Brot verdanken, materiell und geistig auf eigenen Füfsen stehen lernen, keine Nacht mehr in den Räumen zubringen, die ihre schwerste Enttäuschung, den Zusammenbruch aller Hoffnungen sahen. Gerade diese rücksichtslose Entschiedenheit wirkt auf Helmer und läfst ihn endlich daran glauben, es sei in Noras Worten bei aller durch die Erregung der Situation erklärlichen Übertreibung nicht blofs dies und jenes, nein die Hauptsache zutreffend. Die letzten Worte des Stückes deuten darauf hin: das Wunderbarste soll nicht völlig ausgeschlossen sein, von einander getrennt vermöchten die beiden vielleicht sich so gründlich umzuändern, so erfolgreich zu läutern, dafs aus dem früheren „Zusammenleben eine Ehe werden könnte.“

Bitterer, sarkastischer, treffender war das vielbesungene Ideal holder, weiblicher Schwäche, die des starken Mannes als Stütze bedarf, nie ad absurdum geführt worden als hier, wo sogar die leitende Stellung des Mannes als Schützer seiner Angehörigen mit leiser Ironie bedacht erscheint. Noras Vorsehung, Helmer, versagt im entscheidenden Moment, Kristine Linde hingegen bietet dem tiefgesunkenen Krogstad die Stütze, an der er sich wieder emporzurichten vermag und mit heifser, vertrauender Hoffnung klammert er sich an dies Weib. Hinter Frau Linde liegt die bittere Erinnerung einer blofs materiellen Rücksichten entstammten Ehe, aus der ihr nichts blieb, „nicht einmal eine Sorge, ein Kummer, an dem ich zehren könnte.“ Wie in stillem Protest gegen manche gar zu rücksichtslos pointierte Äufserungen Noras wird Frau Linde als einer der bei Ibsen so häufigen Frauencharaktere geschildert, denen Aufopferung für andere Bedürfnis ist. Krogstad kann deshalb sogar argwöhnen, sie wolle, wie sie den ersten Bund nur schlofs, um Mutter und Brüdern zu helfen, sich nun ihm überliefern, um ihre Freundin zu retten. Er empfängt die bezeichnende Antwort: „Wer sich um anderer willen schon einmal verkauft hat,

der thut es nicht zum zweitenmal.“ In ihm steckt übrigens thatsächlich kein unedler Kern, „ein Mensch wie ich, hat auch ein wenig von dem, was man Herz nennt“ darf er zu Nora sagen und wenn er sich dieser und Helmer gegenüber fast wie ein Halsabschneider von Profession benimmt, so erklärt sich dies aus seiner Verzweiflung darüber, ohne neue Schuld um das bifschen mühsam erlangte bürgerliche Achtung zu kommen. Krogstad fühlt sich nicht mehr heimisch auf unredlichen Pfaden: „Ihr Gatte selbst hat mich auf diesen Weg gedrängt; das werde ich ihm niemals vergeben.“ Er möchte wieder anständig werden, darum kann ihn Kristine Linde retten, die männliche Entschlossenheit mit weiblicher Hingabe verbindet.

Aus Liebe und Mitleid neigt sie sich nach ehrlicher Aussprache dem Gefallenen zu, einen faulen Frieden zwischen Nora und Helmer perhorresziert sie. Diese Ehe mifsfällt ihr gründlich: „es mufs zu einer offenen Erklärung zwischen den beiden kommen.“ Noras extremer Entschlufs ist mehr nach Frau Lindes Sinn als ein verlogenes Nebeneinanderhinleben. Der Dichter zeigt uns die falsche Ehe in ihren drei Hauptformen: die unechte Liebesheirat bei Torvald und Nora, die Ehe durch Verkauf an Frau Lindes erster Verbindung, die Ehe des vom Gesetz geschützten Wüstlings bei Ranks Vater, doch die tröstende Aussicht fehlt nicht ganz, wenn Kristine und Krogstad sich finden, bei Nora und Helmer immerhin die Möglichkeit einer Wandlung offen bleibt, die beide zur echten Ehe zu führen vermöchte.

Die Ehe soll kein „Puppenheim“ sein, der Gatte in seiner Frau die Person, nicht die Sache lieben, dann wird er ihr geistige Eigenberechtigung willig zugestehen. Ibsen tritt mit diesem Schauspiel in die vorderste Reihe der Kämpfer für das Recht der Frau auf Persönlichkeit, auf Menschheit.

VIII.

(Die Gespenster.)

Im politischen wie im künstlerischen Leben reizt oft der heftige Widerspruch, dem eine Meinung begegnet, die Vertreter dieser Ansicht auf, dieselbe nun gerade rücksichtslos bis in ihre äufsersten Konsequenzen zu verfolgen, so dafs sie sich aus Hartnäckigkeit schliefslich zu den gewagtesten Behauptungen fortreifsen lassen, sich herausgefordert fühlen, jede Schonung bei Seite zu setzen und die Wahrheit ihrer Anschauungen an besonders krassen Fällen zu erhärten. Dabei treten nicht selten Dinge zu Tage, welche die Gegenpartei auf das Tiefste zu beschämen geeignet sind, und bei dieser neben stürmisch sich äufsernden Wutausbrüchen wohl zu spät den geheimen Wunsch erwecken mögen, solche Auseinandersetzungen lieber nicht provoziert zu haben. So erging es den Angreifern Ibsens, als sie das „Puppenheim“ zum Mittelpunkt eines heftigen litterarischen Streites machten. Man konnte ihm den „unbefriedigenden“ Ausgang dieses Schauspieles nicht verzeihen, man fand, Nora sei eine pflichtvergessene Mutter und alle Welt billigte die Worte Helmers: „In erster Reihe bist du Gattin und Mutter“ und rief Wehe über die energische Antwort: „Das glaube ich nicht mehr. Ich glaube, dafs ich vor allen Dingen Mensch bin, ich so gut wie du.“ Andererseits wurde Helmers Benehmen im letzten Akt für roh erklärt, insoweit mit Recht, als eine gewisse egoistische Gemütsroheit vom Dichter beabsichtigt war, doch bezeichneten die Gegner diesen Grad von Roheit bereits als einen aufsergewöhnlich hohen, wie er in der guten Gesellschaft fast nie vorkomme. Die Figur des Doktor Rank mit seinem kranken Rückenmark wurde vollends als widerlich, von manchen noch dazu als unwahr, verdammt. Einmütig erklärte man das Stück für einen unbilligen Angriff gegen die heiligste Institution der Gesellschaft, die Ehe, an der in keiner Weise gerüttelt werden dürfe, weil einzig das hier seit urdenklichen Zeiten statuierte Verhältnis der Geschlechter der Natur wie der Sittlichkeit entspreche.

Ibsen mischte sich nicht polemisch in den litterarischen Krieg. Wie Grillparzer verschmähte er es stolz, Angriffe auf seine Werke

anders als durch neue Werke zu beantworten. Goethes Rath: „Bilde, Künstler, rede nicht — deine That sei dein Gedicht“ entspricht auch der Herzensmeinung des Norwegers. Im Dezember 1881 erschienen „Gengangerne“ („Die Gespenster“, wörtlich müfste es heifsen „Wiedergänger“), eine noch weit kühnere That als das „Puppenheim.“ Hatte man so sehr gegen Noras Scheiden aus ihres Gatten Hause geeifert, so führte der Dichter uns hier eine Frau vor, die sich bewegen liefs, bei ihrem Manne auszuharren, und was daraus entstand; hatte man Helmer schon roh gefunden, so zeichnete er nun im Kammerherrn Alving das Muster eines wirklich rüden Ehemannes, war schliefslich die Figur des Sohnes, welcher die gar zu heitere Lebensweise seines Vaters mit einem verpfuschten Leben, mit dauerndem Siechtum und frühem Tode bezahlt, am heftigsten abgelehnt worden, so stellte er ein noch schrecklicheres, verwandtes Schicksal mit trotziger, kühn herausfordernder Absichtlichkeit in den Vordergrund des neuen Dramas. Oswald spielt in den „Gespenstern“ eine unvergleichlich wichtigere Rolle, als Rank im „Puppenheim“. Aus dieser gewichtigen Betonung der Frage der Erblichkeit, aus diesem demonstrativen Hervorrücken der Figur des Oswald erwuchs das grobe Mifsverständnis, als sei wirklich der junge Alving die Hauptperson des Dramas und deshalb wird seit zwölf Jahren mit unverwüstlicher Sicherheit und heiligem Feuereifer der Kreuzzug gegen die „Gespenster“ gepredigt, Anathema über Ibsen und das von „Lazarethluft“ durchwehte, aus „Menschenblut und Kot geknetete“ Stück gerufen!

Das entsetzliche Schauspiel, wie ein junger, talentvoller Künstler dem unabwendbar durch Vererbung über ihn verhängten Wahnsinn entgegenwanke, könne nur martern, aber nicht erheben, es sei traurig, aber nicht tragisch, ein schuldloses Opfer hinschlachten zu sehen. Damit wäre freilich z. B. auch „Othello“ verurteilt, der Eindruck dieser Tragödie, wo Desdemona kaum mehr als Oswald Urheberin ihres Geschickes ist, bleibt ja thatsächlich ebenso trüb und lastend als jener der „Gespenster“. Jedenfalls mufs aber hier Frau Alving ebenso die erste Stelle gewahrt werden wie dort dem Mohren: um dies Zentrum bewegt sich die Handlung, obschon nur die Schlufskatastrophe ihres Lebens, die letzte, grausamste Enttäuschung vorgeführt wird, während Oswalds Geschick zur Gänze im Rahmen des Schauspiels sich erfüllt. Es wäre leicht den üblichen tragischen Fünfakter zu konstruieren: 1. Akt: die jugendliche Helene entsagt der stillen Liebe zu Manders und folgt, von Mutter und Tanten beredet, dem schmucken Leutnant Alving zum Altar; 2. Akt: die junge Frau flüchtet entsetzt vor dem ruchlosen Gatten zu Pastor Manders, dieser bewegt sie, die Stimme ihres Herzens abermals zu verleugnen und in ihre Häuslichkeit zurückzukehren; 3. Akt: Helene an Oswalds Wiege, der Mann fällt nach

scheinbarer Aussöhnung rasch wieder in das lockere Leben zurück; 4. Akt: sie entdeckt Alvings Verhältnis zu ihrem Dienstmädchen Johanna, diese Beschimpfung giebt ihr den Mut, dem Kammerherrn das Hausregiment zu entwinden, sie sendet Oswald fort, um ihm den Anblick dieses Ringens zwischen seinen Eltern zu ersparen; 5. Akt: die Witwe verliert das Letzte, den geliebten Sohn. Diese über dreifsig Jahre sich erstreckende Handlung an einem Theaterabend plastisch an uns vorbeizuführen, war nur dann möglich, wenn auf jede feinere Seelendarstellung zu Gunsten äufserer Effekte Verzicht geleistet wurde, wollte jedoch ein philosophischer Dichter den schier unerschöpflichen Stoff in den knappen Rahmen eines Dramas zusammendrängen, so konnte dies blofs auf dem von Ibsen eingeschlagenen Wege geschehen.

Der Gegensatz von synthetischen Dramen, wo die Handlung sich lediglich im Stücke selbst entwickelt und vollzieht, und analytischen, wo sie eigentlich fast schon zu Ende ist, noch ehe der Vorhang aufgeht, ist beinahe so alt als die Tragödie selbst. Am häufigsten trifft man auf Mischformen, wo bereits Geschehenes und sich erst Vollziehendes für die Handlung ungefähr gleich wichtig erscheint, doch fehlt es auch nicht an klaren Typen der beiden Gattungen, wo der eine Bestandteil den anderen zweifellos an Bedeutsamkeit überragt. Die „Gespenster“ sind solch ein ausgesprochen analytisches Drama, wo alles Thatsächliche schon vollzogen und was sich noch ereignet, blofs notwendige Schlufsergebnisse früherer Ereignisse sind. Ibsen verwendet diese Form ebenso in „Rosmersholm“ und in der „Wildente“ mit technischer Meisterschaft, am konsequentesten jedoch in den auch hierin dem „König Ödipus“ an die Seite zu stellenden „Gespenstern“; in der „Komödie der Liebe“, den „Kronprätendenten“, dem „Bund der Jugend“, im „Volksfeind“ hingegen entwickelt sich die Handlung thunlichst ab ovo vor dem Zuschauer, eine Mittelstellung nehmen „Nordische Heerfahrt“, „Stützen der Gesellschaft“, „Ein Puppenheim“, sowie die drei letzten Schauspiele ein. Shakespeare, Schiller, Grillparzer zogen die synthetische Form der analytischen meist vor, da starke Theaterwirkungen mit ersterer besser zu erreichen sind und die Gröfsten der Kunst wufsten recht wohl, dafs theatralisch und dramatisch in Wahrheit eng verschwistert sind.

Ungerecht ist es freilich, Dramen der Analyse vorzuwerfen, sie könnten das Interesse wegen Mangel an Handlung nicht fesseln; sie bringen im Gegenteil viel zu viel Handlung, sind aber genötigt, diese Unsumme des Stofflichen erzählend oder im Dialog vorzutragen, an die Stelle der lebendigen Aktion das beschreibende Wort zu setzen, deshalb bleibt ihnen jene vollere dramatische Wirkung des vor unseren Augen Sichabspielenden versagt. Wecken lange Berichte über nicht auf der Bühne Vorgefallenes oft grofsen Beifall, so zollt man damit

der novellistischen Kunst des Dichters und der rhetorischen Meisterschaft des Sprechers Anerkennung, die im Vortragssaal ebenso ergreifen können als auf dem Theater, während wirklich dramatische Situationen nur auf den Brettern ihre echte Lebenskraft entfalten. Baumgartens Erzählung im „Tell“, Stauffachers Bericht über die Blendung des Heinrich von der Halden sind in sich abgeschlossene, ins Schauspiel verflochtene kleine Novellen, wie auch die Meldung des Ritters Raoul in der „Jungfrau von Orleans“, die Mitteilung des schwedischen Hauptmanns über Max Piccolominis Tod, Othellos Rede vor dem Senat, viele der bei Shakespeare so häufigen Botenberichte, des Geistes Kunde von seiner Ermordung im „Hamlet“ epischen Charakter an sich tragen. Nie könnte eine Erzählung des gleichen Vorganges jene zündende Kraft besitzen, welche der Leichenrede des Antonius an Cäsars Bahre, diesem Muster wahrhaft dramatischer Rede, zukommt.

Wenn die „Gespenster“ auf der Bühne bisher nirgends dauernden Erfolg fanden, so trägt nicht der allerdings grauenhafte Stoff allein die Schuld (enthalten doch „König Ödipus“, „Othello“, „Die Räuber“, „Die Braut von Messina“, „Die Ahnfrau“ nicht minder Gräfsliches), in der Art der Behandlung mufs die Ursache ebenso sehr gesucht werden. Die Aktion nimmt zu geringen Raum ein, nicht durch Thaten, durch zwei Erzählungen Frau Alvings und Oswalds schreitet die Handlung vorwärts. Trivial ausgedrückt: man hört zu viel reden und sieht zu wenig geschehen, zumal dies Berichte über Vergangenes, keine Diskussionen über Gegenwärtiges sind. Da ist kein leidenschaftlicher Zusammenprall scharf ausgeprägter Gegensätze wie etwa jener der beiden Königinnen in „Maria Stuart“ oder Gefslers und Tells in der Apfelschufsscene, alle Angriffe zielen auf einen Toten und dadurch erhält das Werk auf der Bühne etwas Unheimlich-Unlebendiges, was der Leser nicht empfindet; es ist — freilich ziemlich übertrieben ausgedrückt — fast so, als wenn im „König Ödipus“ nur noch Jokaste am Leben, ihr Gemahl Ödipus aber vor langen Jahren gestorben wäre, die Enthüllung der Greuel demnach blofs die unselige Frau und die Kinder aus ihrer Ehe mit dem eigenen Sohn erreichen möchte, das Drama des Sophokles würde dann von jenem Ibsens ebenso an Bühnenwirksamkeit überboten werden, wie jetzt das umgekehrte Verhältnis obwaltet.

Diese technischen Mängel waren um so nachdrücklicher zu betonen, weil in der Regel Ibsens nicht stets einwandfreie Bühnentechnik am lautesten als untadelhaft gepriesen wird, womit sich leicht der Gedanke verknüpfen könnte, seine Erfolge seien dieser handwerksmäfsigen Geschicklichkeit, statt dem hohen Gehalt seiner Dramen aufs Kerbholz zu setzen. Im Herausarbeiten auf den Bühneneffekt, eine wichtige,

nicht zu unterschätzende Gabe, sind ihm viele zeitgenössische Dramatiker überlegen, an Gedankentiefe stehen sie alle unter ihm. Nimmt man übrigens die eigentlich undramatische Zurechtlegung eines der tragischsten Wirkungen fähigen Stoffes als unvermeidlich mit in den Kauf, dann bleibt auch an der Technik der „Gespenster“ wenig zu tadeln; so sind die Aktschlüsse mit dem ihnen gebührenden Nachdruck herausgehoben, besser als in manchen der späteren Dramen, wo in der Weise des Ibsen ursprünglich fremden konsequenten Naturalismus solchen berechtigten, ja notwendigen dramatischen Forderungen scheu aus dem Wege gegangen wird. Die über das Werk ausgebreitete trübe, drückende Stimmung symbolisiert sich trefflich in dem ewigen Regenwetter bei wolkengrauem Himmel. Die Sonne weckt mit ihrem Glanz die Lebensfreude und läfst jede Knospe sich froh zur Blüte entfalten, darum mufs hier, wo der lähmende Bann einer düsteren Weltanschauung auf den Gemütern lastet, heiteren Sinn verpönt und jeden Aufschwung hemmt, die Sonne hinter dem Wolkenvorhang verborgen bleiben. Der blödsinnig gewordene Oswald verlangt von seiner Mutter mit monotoner Beharrlichkeit die Sonne; dafs ihm Frau Alving dieselbe, d. h. die rechte Lebensfreudigkeit, nicht zu geben vermochte, darin bestand ja ihre Schuld und ihr Unglück.

Die drückende, dumpfe Luft, die erstickend durch das Drama weht, die düstere Natur müssen nicht als spezifisch norwegisch aufgefafst werden, vielmehr könnte man den Schauplatz des Werkes ohne deshalb mehr als ein paar Worte am Inhalt zu ändern, getrost in eine unserer Alpengegenden, z. B. ins Salzkammergut oder an den Achensee verlegen und das Drama würde dadurch nicht geschädigt, vielmehr der für alle Länder gültige Ideengehalt dem deutschen Leser erst recht verständlich. Die westlichen Fjorde Norwegens — und an einem derselben spielt das Stück — dürfen sich an Naturschönheit sehr wohl mit den Alpen in gleiche Linie stellen. Der Dichter will also nicht etwa zeigen, wie eine finstere Umgebung auch das Gemüt des Menschen notwendig verdüstere, so dafs eine heitere Lebensanschauung dort unmöglich gedeihen könne, was allerdings im „Brand“ mit beabsichtigt war, hier verficht er ein Recht auf Lebensfreudigkeit gegen die pietistischen Theorien, die Erde sei nun einmal ein Jammerthal, deshalb müsse jeder geduldig sein Bündel Unglück tragen und sich mit der Aussicht auf das Jenseits trösten. Ibsen kämpft in derselben Schlachtreihe mit Ludwig Anzengruber. Beide sind im Grunde religiös gestimmte Menschen, erbittert über die leider gewöhnlich herrschende falsche Auffassung des Glaubens, beide treten gegen Ansichten auf, die den Menschen das Dasein unerträglich machen würden, wollte man sie in voller Strenge durchführen, doch wird unser Landsmann gerade weil er das poetischere Naturell besitzt, gelegentlich

parteiischer als der Norweger, dem auch die Berechtigung gegnerischer Meinungen einleuchtet und der sich nie mit einer seiner Figuren identifiziert. Ibsen protestiert ausdrücklich gegen die Auffassung, als seien die Äufserungen der Frau Alving der Ausdruck seiner Überzeugung: „In keinem meiner Schauspiele steht der Verfasser so ganz aufserhalb, ist er so absolut abwesend als in diesem.“

Helene wurde in streng religiöser Gesinnung grofsgezogen, in Hochhaltung des vierten Gebotes erstickte sie, wie Hedwig Hutterer in Anzengrubers Drama, die Liebe in ihrem Herzen und trat mit dem ihr von den Eltern Bestimmten zum Traualtar. Auch sie gehorchte, das Glück dem Himmel anheim stellend, und beide, Helene wie Hedwig, wurden so Wüstlingen überantwortet, denen sie nichts waren als eben „ein Weib mehr,“ wie Bauernfeld dies in den „Krisen“ seinen Helden aussprechen läfst, freilich ohne ernsthaft die Konsequenzen zu ziehen. Hauptmann Alving bringt allerdings mehr Jugendfrische in die Ehe mit als August Stolzenthaler, doch Helene kann das Leben an seiner Seite nicht ertragen, sie flieht vor ihm zu dem Jugendgeliebten: „Hier bin ich; nimm mich“. Und auch Manders liebt sie, er kämpft den schwersten Kampf seines Lebens, aber die starre Form, das Gebot der Kirche, dessen Verkündiger er sich nennt, die Furcht vor dem Skandal sind stärker in ihm als seine Neigung und getreu den Überlieferungen, denen zu folgen er sich gewöhnte, gebietet er ihr: „Kehren Sie zurück zu Ihrem rechtmäfsigen Gatten“. Als beide nach 28 Jahren über diese Vorfälle sprechen, sagt Manders: „Es war der höchste Sieg meines Lebens; der Sieg über mich selbst“ und Helene Alving erwidert: „Es war ein Verbrechen gegen uns Beide“. In knappster Form spricht sich da der volle Gegensatz zweier unversöhnlicher Weltanschauungen aus.

Frau Alving beugte sich vor dem Priester und kehrte mit gebrochenem Herzen heim zu ihren verhafsten Gatten. Es war ja ihre Pflicht, ihr Kreuz auf sich zu nehmen und bei ihm auszuharren, so lehrte ihre Religion, so entschied der einzige Mann, der vermochte sie aus ihrem Elend zu erlösen, ihrem verdorbenen Leben den Sonnenschein zurückzugeben. Als sie jedoch erkennt, dies ungeheuere Opfer sei umsonst gebracht, sie habe ihren Mann nicht gerettet, nur sich selbst unsagbaren Jammer bereitet, da beginnt sie an all dem zu zweifeln, was sie bis dahin gläubig nachsprach. „Als Sie mich in das hineinzwangen, was Sie Pflicht und Schuldigkeit nannten; als Sie das als recht und gerecht priesen, wogegen sich meine ganze Seele sträubte, wie gegen etwas Entsetzliches, damals fing ich an, Ihre Lehren auf die Haltbarkeit ihrer Nähte zu prüfen.“ Und das Resultat ergiebt sich, dafs sie, die nur an einem Punkt Anstofs nahm, sich genötigt sieht, die ganze Weltanschauung abzulegen wie ein ver-

brauchtes Kleid, dem sie nun entwuchs. Sie selbst scheint erstaunt über dieses unerwartete Ergebnis, aber wie von einer unwiderstehlichen Kraft getrieben, schreitet sie zu immer ketzerischeren Anschauungen fort, bis sie die alte Haut völlig abgestreift zu haben vermeint und zu einem dem früheren diametral entgegengesetzten Standpunkt gelangt. Ibsen sagt in demselben Brief, dem die vorhin erwähnte Stelle entnommen wurde: „Gerade weil sie eine Frau ist, wird sie, wenn sie einmal im Zuge ist, bis zur äufsersten Grenze gehen.“ Das gilt zum Teil auch für Nora, jedenfalls gelangt Helene Alving schliefslich ebensoweit über den richtigen Standort nach links hinaus zu schier nihilistischen Tendenzen, als sie früher zu weit nach rechts gedrängt worden war zu Geboten, deren praktische Bethätigung menschliche Kräfte weit übersteigt. Zwei Weltanschauungen stehen im Pastor und der Witwe einander gegenüber, mit keiner von beiden identifiziert sich der Dichter. Er sucht eine neue höhere Ansicht, die er weder rechts noch links verkörpert findet, sein drittes Reich. Immerhin enthalten die „Gespenster“ schon die Anregungen zu jenen fünf Jahre später durch Johannes Rosmer verkündigten Lehren, Adelsmenschen zu schaffen, die Sinne der Menschen durch die Freude zu adeln. In den „Gespenstern“ wird gezeigt, wie gerade die Bemühungen, offiziell die Sinne thunlichst zu verleugnen, jenen, der diese Abtötung des Fleisches nicht mitmachen mag, nötigen, statt der versagten Freude niedrigen Vergnügungen nachzugehen, bei denen er sich schliefslich moralisch und physisch zu Grunde richtet. Diese Art Tugend ist blofs ein trügerischer Mantel, welcher die den Körper einer solchen Gesellschaft bedeckenden und verpestenden Schwären und Beulen verbergen soll, man heilt aber Wunden nicht, indem man sich darauf beschränkt, sie zu verheimlichen.

Die Lüge giebt den Eck- und Grundstein des Baues der offiziellen Moral ab, ihr zu Gefallen schliefst man die Augen und thut, als seien Dinge nicht vorhanden, von denen jeder weifs. Solcher Heuchelei geht Ibsen nirgends entschiedener und wirksamer zu Leibe als in den „Gespenstern,“ diesem hochsittlichen Werke, denn kein Urteilsfähiger mag die Bekämpfung des Lasters für unmoralisch halten, weil dabei Zustände enthüllt werden müssen, über die andere aus guten Gründen dichte Schleier breiten. Indem Ibsen die Auswüchse der modernen Ehe geifselt, schildert er keine absonderlichen Ausnahmsfälle. Ereignet es sich nicht alle Tage, dafs ein junges Mädchen von der besonnenen Mutter und den klugen Tanten überredet wird, gegen Willen und Neigung eine sogenannte „gute Partie“ doch ja nicht auszuschlagen, sich einem Mann zu überliefern, den sie nicht liebt und vor dem sie zurückschaudern würde, falls sie seinen Charakter kennte? Nie waren so scharfe, nie aber auch so treffende Worte darüber auf der Bühne

gewagt worden als in den „Gespenstern.“ Wenn Pastor Manders sich über das Unsittliche der Verbindung entrüstet, die Tischler Engstrand „um des Geldes willen“ mit einem entehrten Weibe schlofs: „Sich für lumpige 300 Speziesthaler mit einem gefallenen Mädchen trauen zu lassen,“ fragt Frau Alving ihn ganz gelassen: „Was sagen Sie denn zu mir, die ich mich mit einem gefallenen Manne trauen liefs?“

Hier wurde die zuerst von Björnson in seinem Schauspiel „Leonarda“ (1879) aufgestellte, später in dem Stück „En Hanske“ (Ein Handschuh; 1883) bis in die äufsersten Konsequenzen erfolgte und 1884 in dem trefflichen Roman „Thomas Rendalen“ (eigentlich „Det flager i byen og på Havnen“) neuerdings entschieden vertretene Forderung gleicher Geltung der sittlichen Anforderungen bei beiden Geschlechtern auch von Ibsen erhoben, der dann freilich ihre Vertretung dem jüngeren Kollegen allein überliefs. Der Dichter verficht in den „Gespenstern“ schonungsloser als sonst seine Theorie, eine Ehe ohne Liebe sei, ohne Rücksicht auf kirchliche Weihe und staatliche Anerkennung, die ihr einen gewissen Nimbus verleihen, schlechthin als ein Verkauf zu erachten. Die Ehe ist vielfach zu einem Handelsgeschäft erniedrigt worden, bei welchem der Mann die Ware, die ihn reizt, ersteht, wie Leutnant Alving, oder auch die Frau für ihr Geld sich einen Gatten kaufen kann, wie das Dienstmädchen Johanna. Und wenn der Pastor, völlig in den Vorurteilen der guten Gesellschaft, der konventionellen Ansichten über solche Dinge befangen, sich entsetzt gegen die Blofslegung der Wahrheit wehrt: „Das ist aber doch so himmelweit verschieden von einander,“ dann wird ihm die schneidige Abfertigung zu teil: „Keineswegs so verschieden. Allerdings war der Unterschied im Preise grofs, — lumpige 300 Thaler und ein ganzes Vermögen.“ Ein Satz von tiefster Bedeutung, die Verschiedenheit des Lasters bei den niederen und höheren Schichten der Gesellschaft, bezieht sich in erster Linie auf die Wahrung des Scheins und weil der Kostenpunkt bei den besseren Ständen durchschnittlich weit höher steht, darf man noch nicht unbedingt folgern, dasselbe treffe auch bei ihrer Sittlichkeit zu. Diese vielleicht überaus schroffe Anschauung teilte auch Anzengruber und scheute sich nicht dafür, kühner noch als Ibsen, die denkbar schärfste Form zu wählen; im „Vierten Gebot“ spricht Hedwig, die Frau des reichen Stolzenthaler, zu der tief im Schmutz watenden Dirne Josefa Schalanter: „Ob an einen oder an mehrere! Wir sind ja doch zwei Verkaufte!“ Ein wahrhaft furchtbares Wort! Absichtsvoll, damit es im Hörer um so lebhafter nachklinge, schliefst der geniale österreichische Poet so die letzte Scene der sterbenden Hedwig.

Der gleichen Empfindung folgend sagt Frau Helene von der „Summe, welche damals den Leutnant Alving zu einer guten Partie machte“ mit herber Betonung: „Das war die Kaufsumme.“ Um sich

von diesem Sündengeld, das ihr zwischen den Fingern brennt, zu befreien, verwendet sie den vollen Betrag zum Bau des Kinderheims, auf Oswald soll nichts von jenem Vermögen übergehen, „mein Sohn soll alles von mir bekommen," vielleicht liegt ihr auch der Gedanke nicht fern, dieses Asyl könne beitragen, den Schaden wieder gut zu machen, welchen die zahlreichen Vergnügungen des Kammerherrn und ähnlicher Charaktere in der Gegend angerichtet. Frau Alving denkt edel, darum nahm sie sich des Kindes an, dessen Vater ihr Gatte, dessen Mutter ihre Magd war; Regine Engstrand findet bei ihr eine sichere Stätte, und wird mit besonderer Freundlichkeit gehalten, mehr wie eine Angehörige, als wie eine Dienerin. Und trotzdem! bei allen radikalen Anläufen kommt es doch nie zum entscheidenden Sprunge, auch Helene bleibt eingesponnen in die Vorurteile ihrer Erziehung, mit Worten wagt sie kühn bis zum Äufsersten zu gehen, vor gleich entschlossenen Thaten weicht sie scheu zurück. Wie sie nicht den Mut fand, dem Leutnant Alving ihre Hand zu verweigern, so fehlt er ihr auch jetzt, dem Sohne die Wahrheit rechtzeitig zu bekennen. Einmal, da sie noch jung und heifsblütig war, raffte sie sich ja auf zu entschlossenem Handeln gegen die Gebote der Welt, aber Manders' Benehmen in jenen Tagen brach ihren Mut; sie verfällt im Thun immer mehr der Macht jener Gespenster, von denen sie sich im Denken kühn befreit. „Ich bin furchtsam und ängstlich, weil etwas gespensterhaftes in mir steckt, dafs ich nie so recht los werden kann." Und dies Entnervende birgt sich in uns allen, nicht blofs das Dampfschiff Europa hat „eine Leiche an Bord," wie Ibsen in der „Poetischen Epistel" meint, ein jeder schleppt sich so ab mit dem, was seinem Gehirn zuerst an Ideen eingeimpft wurde und was er später, durch tausend Rücksichten gehemmt, nicht gänzlich loszuwerden vermag, so geht Johannes Vockerath in den „Einsamen Menschen" an diesem Konflikt der Jugendtraditionen mit dem, was eigenes Denken ihn gelehrt, zu Grunde. „Wir alle miteinander sind so gottesjämmerlich lichtscheu," weil in uns selbst solche Gespenster rumoren, schliefst Frau Alving. „Nicht nur das, was wir von den Eltern geerbt haben, geht in uns um. Es sind alle möglichen alten, toten Ansichten und allerhand alter, toter Glauben und dergleichen mehr. Es lebt nicht in uns; aber es sitzt trotzdem fest und wir kommen nicht davon los." Und dann naht das Schlimmste, der Versucher aus „Brand", mit faulen Kompromissen meint man sich durchwinden zu können und stürzt sich damit erst recht ins Verderben. Der Geist des Akkordes offenbart sich nur allzubald in seiner wahren Gestalt, als der Geist der Lüge. Er bereitet auch Helene Alving ihr schreckliches Los.

In dem hoffnungslosen Kampf gegen den schmählichen Gatten, wurde sie endlich so weit stumpf und müde, dafs auch sie ihr Opfer

des Intellekts bringt und, wo die Sache verloren, wenigstens den Schein zu retten sucht. Der Kammerherr selbst versteht sich ja ziemlich darauf, seine Laster der Welt zu verbergen und in dieser Beziehung arbeiten die beiden einander völlig entfremdeten Ehegatten sich doch in die Hände. Die Fernstehenden zu täuschen liegt in ihrem gemeinsamen Interesse und es gelingt; das einzige, worin Frau Alving und ihr Mann übereinstimmen, ist ein Betrug. Als später der Kammerherr gänzlich herunterkommt, glückt es den Bemühungen Helenens dennoch ihn auch dann der Aufsenwelt gegenüber als trefflichen Landwirt und musterhaften Gatten, als Vorbild und Wohlthäter seiner Gegend erscheinen zu lassen und so lebt sein Bild auch bei dem Sohne fort, der in Wahrheit schon in seinem siebenten Jahre in die Fremde gesandt werden mufste, um diesen Irrwahn bei ihm grofsziehen und nähren zu können, welchen das Zusammenleben sofort vernichtet hätte. Frau Alving wollte ihrem einzigen Kinde seine Ideale bewahren, deshalb trennte sie sich von ihrem Oswald. Was sie erreicht, zeigt sich völlig verschieden von dem Erstrebten. Ihr Sohn glaubt an das ihm vorgegaukelte Trugbild, und gerade dadurch wird er ruiniert. Hier tritt die von vielen in Ibsens Dramen sehr mit Unrecht vermifste, strafende Nemesis in ihre Rechte.

Aus Vertuschen und Verschweigen, aus Verheimlichen und Verbergen, kann kein dauerndes Heil entspriefsen; die Lüge erhält nicht, sie zerstört. Zwei schwere Unwahrheiten bestimmen Helenens Geschick. Sie log, als sie ihrem Bräutigam vor dem Altar des Herrn feierlich das Jawort gab, und diese erste Lüge bezahlt sie mit ihrem Eheglück, sie log abermals, als sie dem Sohne, wie der Welt, jenes Idealbild seines Vaters vordichtete, und diese zweite Lüge bezahlt sie mit ihrem Mutterglück. Hätte Helene, sobald sie das Verhältnis ihres Mannes zu ihrer Magd entdeckte, das entweihte Haus mit ihrem Kinde verlassen, offen vor der Welt bekennend, was sie hinaustrieb, sie hätte neben mancher übeln Nachrede, der es zu trotzen galt, wohl auch mitleidiges Verständnis angetroffen und dieser Gatte wäre nicht im Stande gewesen, ihr das Kind zu entreifsen. Und das Entscheidende, was sie damals freilich nicht vorauswissen konnte: Oswalds Gesundheit wäre dadurch gerettet worden, bei sorgfältiger Erziehung konnte es hier ebenso gelingen, der angeerbten überstarken Sinnlichkeit bei einem nicht allzu starken Körper Meister zu werden, wie dies Björnsons Thomasine Rendalen glückt. Dieser heikle Punkt wird bei Ibsen nur umschleiert angedeutet, doch wenn Oswald auch von Geburt an vermoulu, wurmstichig war, das schreckliche Ende welches ihn im Drama ereilt, konnte ihm, wuchs er unter den Augen der Mutter auf, erspart bleiben. Gerade die Kerngesundheit seiner jüngeren Halbschwester Regine spricht für diese Auffassung und gegen die Beschuldigung,

Ibsen habe eine wissenschaftlich bestrittene Vererbungstheorie als ausnahmslos gültig hingestellt. Regine, als das Kind einer anderen Mutter, artet physisch und geistig dieser nach wie Oswald dem Vater; der Dichter konstatiert Thatsachen, die zu alltäglich sind, um sich ableugnen zu lassen, aber er hütet sich vor zu weit getriebenen Verallgemeinerungen. Auch da sekundiert ihm Anzengruber, dessen Hedwig Stolzenthaler die Kränklichkeit ihres Kindes mit der Lebensweise ihres Mannes in engste Verbindung setzt. Das mag ja unzart sein, aber fällt die Schuld auf den, der widerliche Zustände schildert, oder auf jene, welche solche Zustände schaffen? Die „Gespenster“ sind kein Bühnenstück im herkömmlichen Sinne, sie wirken wie ein Fufstritt, den der Dichter mit grimmiger Genugthuung einer heuchlerischen, demoralisierten Gesellschaft versetzt. Bittere Wahrheiten sind darum nicht minder Wahrheiten.

Auch Oswald dürfen wir die bittere Wahrheit nicht ersparen, er sei an seinem Leiden nicht ohne Schuld. Die ungebändigten Triebe des Vaters, dem er ja auch äufserlich so frappant ähnlich sieht, sind in ihm wieder aufgelebt. Er versichert zwar: „Ich habe nie stürmisch gelebt,“ doch läfst uns sein Verhalten gegen Regine zu einer Zeit, wo seine Kraft bereits gebrochen, keine günstige Meinung in Betreff seiner früheren Lebensgewohnheiten fassen. „Von jenem jubelnden, glückseligen Jugendleben mit den Kameraden hätte ich fernbleiben müssen,“ klagt er, es scheint aber doch, als hätte er „das schöne, herrliche Freiheitsleben da draufsen“ zu eifrig mitgefeiert, so dafs sich ihm „Geschick und Schuld verketten“ mögen; nicht blofs der sieche Leib, auch der lustgierig-egoistische Geist ist seines Vaters Erbe.

Helene Alving wollte nicht, dafs vom Vermögen des Kammerherrn „etwas in Oswalds Hände“ übergehe. „Mein Sohn soll alles von mir bekommen.“ Diese Regung ist begreiflich, ja rühmlich, nur vergafs die Mutter über diesem Bestreben, ihr Kind materiell und äufserlich vom Vater loszulösen, wie ungleich wichtiger es wäre für die innerliche, moralische Loslösung Sorge zu tragen. Fern von ihr, allen schlimmen Einflüssen der Fremde vorzeitig preisgegeben, ohne sittlichen Halt in sich, liefs sie den Sohn vom Kindesalter ab allein aufwachsen. Wer trotzdem noch relativ so gut geartet bleibt wie Oswald, aus dem hätte eine sorgsame Mutter im innigen Zusammenleben einen ganz anderen Menschen bilden können. Sein Fehler besteht blofs in temperamentvollem Aufbrausen der Jugendkraft, dem für ihn verhängnisvollen Zuviel müfste sänftigende, mütterliche Beeinflussung unschwer vorbeugen. Die grofse Lüge ihres Lebens mufs Frau Alving so überaus furchtbar entgelten, sie wollte den Schein nicht opfern, wo nichts als dieser zu retten war, und damit hat sie den Sohn geopfert. Darin beruht oft moderne Tragik, dafs die Menschen

durch scheinbar zwingende Umstände sich zu dem drängen lassen, was sie meist wider bessere Überzeugung thun, und dann den Mangel an starkem Willen sich über die Vorurteile ihres Milieu zu erheben büfsen müssen. Helene scheiterte gleich beim Beginn eines solchen Versuches, seither wurde sie wieder feige wie zuvor als sie sich bereden liefs, Alvings Braut zu werden.

Manders brach ihren Mut und kaum erwachten Willen, er bewog sie, auf die Abschüttelung des drückenden Ehejochs zu verzichten, der Pastor kann also für den eigentlich Schuldigen des Dramas gelten. Er ist es, weil sich in ihm die Ansichten und die Moral jenes Milieu verkörpern, in dessen Mitte Helene, ja auch der Kammerherr zu leben und zu leiden verurteilt sind. Die Gesellschaft, als deren Werkzeuge alle Handelnden (nach Konsul Bernicks Ausdruck) lediglich erscheinen, ist die wahre Angeklagte in dem Prozefs, welchen der Dichter vor dem Richterstuhl der Geschichte führt, die Personen des Schauspiels sind die Zeugen, deren vernichtetes Dasein der Schuldigen zur Last fällt.

Die Gesellschaft befiehlt der Frau, auch bei dem unwürdigsten Mann auszuharren, wie sie dem Mädchen befahl, nicht nach ihrem Herzen, sondern nach den Rücksichten der Konvenienz zu wählen, sie gestattet dem Manne jeden Alters, seinen Trieben in jeder Weise nachzugeben, wenn nur gefälliges Betragen die innere Roheit verbirgt. Die Gesellschaft erlaubt alles, wobei der Schein gewahrt bleibt, nichts, was ihn verletzt, sie scheut nur eines: den Skandal. Sei dieser nun ein wirklich empörender Vorgang oder das mutige Heraustreten einer entschlossenen Individualität aus der stumpfsinnigen Masse, er wird gleich streng gerügt; man verurteilt den Verstofs gegen die Sitte der Mehrzahl als solchen, nicht etwa eine Verschuldung gegenüber den Geboten der Sittlichkeit, nicht die Sache, nur die Verletzung des Scheins wird gestraft. Der Schein, derber ausgedrückt die Lüge, bildet das Fundament der Gesellschaft, freilich auch nur ein scheinbar festes und im Grunde wankt dieser Zustand der Dinge bereits dem Grabe zu; er ist ein Leben heuchelndes Gespenst, aber diese Lebenslüge soll und mufs einer neuen Wahrheit weichen.

Ibsen hafst die Gesellschaft aus voller Seele, kein Volksfeind, aber ein Gesellschaftsfeind, ein destruktiver, zerstörender Geist; dennoch behandelt er sie noch recht glimpflich, indem er ihr den Pastor Manders als Repräsentanten einräumt, denn dieser Geistliche gehört innerhalb seines Milieu zu den besten und achtungswürdigsten Elementen. Und der Dichter thut klug daran; wer die Schwächen seines Feindes benutzt, um ihn zu Fall zu bringen, der beweist nur, er sei schlauer als jener, wer ihm aber Gelegenheit giebt, seine besten Kräfte zu entfalten und dennoch Sieger bleibt, der überwand ihn endgültig. Manders ist kein kühner, freier Geist, die Anschauungen, in denen er

aufwuchs, stehen ihm unverrückbar fest, er würde es nie wagen an ihnen zu rütteln, er gehört zu jenem Material, aus welchem jede Staatsordnung brauchbare Gesellschaftsglieder formen kann. Er wird stets dem grofsen Strom folgen, dabei trägt er ernstlich Scheu, etwas Unrechtes zu begehen, nur gilt ihm eben für Unrecht, was die Menge so nennt. Er liebte Helene, doch als sie zu ihm floh, wies er sie von sich, befahl er ihr, zu demjenigen zurückzukehren, der nach der gesetzlichen Ordnung ihr Gatte sei, ängstlich meidet er dann durch fast zwanzig Jahre ihr Haus, aber er bleibt unverheiratet, er läfst sich nicht wie Helene verleiten, einen Bund der Lüge zu schliefsen. Darin erblicken wir das menschlich Schöne, das Heldenhafte an diesem Manne, der sonst so kleinlich, so ängstlich, ja so leicht hinters Licht zu führen ist. In der Frage, ob das Asyl versichert werden soll, treten diejenigen Eigenschaften hervor, durch welche Manders als typischer Repräsentant seiner Gesellschaft erscheint. Das Gebäude gegen Feuer zu assekurieren, hiefse dies nicht den Vorwurf der Strenggläubigen herausfordern, man habe nicht „das rechte Vertrauen auf die himmlische Vorsehung"? Das könnte zu ärgerlichen Angriffen gegen ihn Veranlassung geben, zumal in den Blättern. Und derselbe Mann, der seine eigene Habe versicherte und das gleiche Thun auch bei Frau Alving selbstverständlich findet, scheut vor dem öffentlichen Schritt zurück. Da wird die doppelte Moral und offizielle Heuchelei an einem drastischen Beispiel gezeigt; insgeheim darf jeder üben, was öffentlich mifsbilligt wird. Das Asyl brennt ab, die armen Kinder verlieren ihre Zufluchtsstätte, doch die Orthodoxie ist gerettet.

Nun kommt Engstrand und beschuldigt den Pastor, er habe durch Unvorsichtigkeit den Brand veranlafst. Der leicht geängstigte, schüchterne Mann verliert über diese offenbare Lüge ganz den Kopf und läfst sich einreden, was der Tischler will. Und da bricht auch die Ehrenhaftigkeit des Geistlichen zusammen. Als Engstrand erklärt, er wolle sich für den Schuldigen ausgeben, ist Manders entzückt und gleich bereit das Opfer anzunehmen, dafür auch Gegendienst zu leisten, ohne zu bedenken, dafs dies, falls wirklich er selbst der Urheber des Feuers war, wie der Priester in diesem Momente ja glaubt, zur schlimmsten Unwahrheit greifen heifst, um öffentlichem Skandal zu entgehen. Und darin zeigt er sich wieder als echter Sohn seines Milieu, der nichts mehr scheut als das widerwärtige Aufsehen. Wenn er Frau Alving als junger Mann von sich wies, obwohl er nach ihr verlangt, wie sie nach ihm und eine ehrliche Verbindung beider noch immer zum Heil führen konnte, handelte er als ein Don Quixote der formellen Legalität, wenn er 28 Jahre später derselben Frau aus ihrer Lektüre von ihm für verderblich gehaltener Schriften keinen Vorwurf machen will, sofern sie sich entschliefst, dies heimlich zu thun, ohne sich vor

der Welt zu ihnen zu bekennen, kam er schon so weit, die Wahrung des Scheines in ziemlich bedenklicher Art zu predigen, benahm er sich damals fast wie ein Heiliger, so ist er jetzt nahe daran, ein Scheinheiliger zu werden, das unausweichliche Ergebnis der gesellschaftlichen Grundsätze, in deren Bann er steht und deren verderblicher Einfluſs endlich selbst einen so kindlich naiven Sinn wie den Manders untergraben muſs. Er wurde zum Kompromiſsler der schlimmen Sorte, der gern selbst beide Augen zudrückt, wenn man ihn nur nicht zwingt sie aufzureiſsen.

Neben Don Quixote fehlt nicht Tartuffe. In Engstrand wird die Quintessenz jener Weisheit verspottet, die ohne ein biſschen Schein und Lüge mit der Wahrheit allein nicht auszukommen vermag und daher in konsequenten Geistern die Eingebung erweckt, ihre Existenz ausschlieſslich auf diese beiden Requisiten zu gründen. Ein wenig Heuchelei ist mit tugendstolzem Pietismus so notwendig verquickt, daſs vollendete Heuchlerkunst sich nirgends wirksamer in Scene setzen kann als hier. Die Ehrenmänner à la Engstrand sind eine unabweisliche Begleiterscheinung jener Zustände, welche dem Pastor im guten Glauben als besonders zweckmäſsig und heilsam erscheinen. Seine Gleiſsnerei macht ihn selbst Regine verächtlich, obschon diese ihrerseits nicht weniger egoistisch denkt als der Mann, der ihr seine Vaterschaft aus dem Kirchenbuche beweisen kann. In früher Jugend Zeugin der häſslichsten Scenen zwischen den Eltern, von diesen wohl auch zur Heuchelei nach auſsen hin angeleitet, wurde aus ihr ein kaltes Geschöpf, das nur ein Ziel kennt, empor zu kommen. Regine ist eine Art weiblicher Stensgard, nur noch um so viel schlechter als ihr Familienheim erbärmlicher war, nicht ohne Begabung und Willenskraft, aber ohne Charakter, gleich bereit, Oswald als Frau, ist's nicht anders zu erzielen, auch ohne diesen Titel, nach Paris zu folgen, oder, wie sie im ersten Akt mit plumper Koketterie versucht, Haushälterin und mit der Zeit Hausfrau des ältlichen Pastors zu werden, oder endlich, ihr Glück mit wem immer und sei es als Dirne zu probieren. Ihre Wohlthäterin, Frau Alving, ist zum Teil mit Schuld an Reginens verkommener Gesinnung. Bevor das Mädchen in ihr Haus kam, war sie nur mit Elend und Gemeinheit vertraut, hier sah sie eine behagliche, mühelose Existenz ohne viel Arbeit, ist es ein Wunder, wenn sie nun um jeden Preis eine eben solche zu erlangen sucht? „Ein armes Mädchen muſs seine Jugend nützen, denn sonst geht es bergab mit einem, eh' man's noch recht weiſs,“ bildet ihre Maxime. Die im Elternhause eingesogene Gemeinheit der Gesinnung blieb, die Furcht davor, je in das Elend zurückgeschleudert zu werden, kam hinzu, damit ist die feine Dirne fertig. Den Schein sucht sie natürlich möglichst lange zu wahren, nur nicht so geschickt wie Engstrand; als dies im

Hause Alving nichts mehr nützen kann, verschmäht sie es, sich seiner zu bedienen und mit cynischer Offenheit scheidet sie. Die Selbstverachtung, welche ihr die Erinnerung an jene, denen sie das Leben verdankt, einflöfsen mufs und die Sucht nach mühelosem Wohlleben vereinen sich, um sie zu Fall zu bringen und greift kein glücklicher Zufall ein, so wird sie noch weit tiefer sinken als ihre Mutter. Auch sie wird einst in der eigenen zugleich fremde Sünde büfsen müssen.

Diese Verstrickung und Verquickung von Schuld und Geschick ist eben das Charakteristische des modernen Dramas. Sie findet sich bei Frau Alving sowohl als bei Pastor Manders, bei Oswald wie bei Regine, sie dient auch dem toten Gegenspieler, dem Kammerherrn, zur teilweisen Rechtfertigung. Sein Sohn meint, er fürchte sich, dafs sein Drang nach Schönheit, „dafs alles, was in mir ist, hier in Häfslichkeit ausarten könnte," denn dasselbe Leben in diesem Lande und draufsen in der Welt gelebt sei nicht dasselbe. Und da Oswald dies sagt, leuchtet seiner Mutter die Erkenntnis auf, woran sein Vater zu Grunde ging: an der einseitigen Lebensauffassung, die in der Welt einen Verbannungsort, in der Arbeit eine Strafe sieht, die nur von Pflichten weifs, nicht von Lebensfreudigkeit. Und als echte Frau geht sie nach Ibsens Ausdruck nun gleich bis zum Äufsersten. Weil jene Auffassung, die Manders vertritt, der Freude zu wenig Spielraum gewährt, will Helene Alving, ins entgegengesetzte Extrem verfallend, gleich alle Schranken niederreifsen, die Lebensfreude als oberstes, als einziges Gesetz proklamieren. Trotz dieser Übertreibungen birgt sich ein wahrer Kern in ihrer Entschuldigung des Gatten: „Und solch ein lebensfreudiges Kind mufste hier in einer halbgrofsen Stadt leben, die keine Freude bot, sondern nur Vergnügen. Mufste hier sein, ohne irgend ein Lebensziel; er hatte nur ein Amt. Nirgend erblickte er eine Arbeit, der er sich mit seiner ganzen Seele hätte widmen können; — er hatte nur Geschäfte. Keinen einzigen Gefährten besafs er, der die Kraft gehabt hätte zu empfinden, was Lebensfreudigkeit ist, nur Tagediebe und Zechgenossen!" — Unter einer minder lebensfeindlichen Weltanschauung wäre der Kammerherr vielleicht anders geworden. Wenn aber Regine beim Gehen höhnisch bemerkt: „Ich spüre auch Lebensfreudigkeit in mir, gnädige Frau!" so wird damit leise angedeutet, die Witwe schiefse in ihrem einseitigen Lob der Freude ebenso weit übers Ziel, als der Geistliche in der Verdammung natürlicher Glückstriebe. Diese Tragödie stellt nur dar, zu welchen zügellosen Ausschreitungen gerade die gewaltsam zurückgedrängte Lust am Dasein verleitet und welche unheilvollen Folgen falsche Auffassung der Pflichten hervorrufen kann.

„Sie sind eine schuldbeladene Mutter," rief Pastor Manders der Witwe zu und dies trifft zu, wenn gleich in anderem Sinne. An ihrem

Sohne frevelte Helene als ihr die angebliche Pflicht, Alvings Namen vor der Welt zu retten, höher galt als die rückhaltlose Wahrheit, die sie dem Spröfsling dieser unseligen Verbindung schuldete. Selbst nach dem Tode des Vaters durfte Oswald nicht gleich und nicht für lange heimkehren, sonst hätten unter dem Glorienschein zufällig doch die wahren Züge des Verblichenen durchblicken können, im Hause wufste man ja wie der Kammerherr gelebt. „Man ist nicht klug, wenn man nur klügelt,“ sagt Grillparzer; Helene Alving klügelte sich so statt den steinigen, geraden Pfad zu gehen ein Rechenexempel heraus, wie sie den Sohn retten könne, ohne ihm das Andenken seines Vaters zu beschmutzen, aber als es zur Probe kommt, erweist sich das Facit als grundfalsch. „Mich dünkt, es mufs dir ganz gleichgültig sein, ob ich da bin oder nicht“ meint Oswald; das trifft sie tief, denn es zeigt ihr, wie sehr sie sich ihr Kind entfremdete und immer klarer erkennt sie, ihr Sohn hege für sie lediglich konventionelle Gefühle, könne die gar nicht wahrhaft lieben, die seinen Kinderjahren fremd blieb, die er nur selten und flüchtig sah. Oswalds Herz mufste leer und kalt bleiben und weil ihm Elternliebe nicht vertraut war, konnte er sinnlicher Liebe später um so weniger entraten. In diesem auf hohlen Schein aufgebauten Leben fehlte der sichere Ankergrund eines Familienheims und wahrer Pflichterfüllung. Die echten Pflichten gegen sich und andere über die von der Welt gebotenen Scheinpflichten zu stellen, lehren uns die „Gespenster“.

Hatte man Nora vorgeworfen, sie frevle wider ihre Pflichten als Gattin und Mutter, so zeigte Ibsen mit blutiger Ironie, wie gerade Helene, wenn sie nach der Meinung der Welt beide erfüllt, in Wahrheit am ärgsten gegen sie fehlt. Mit rücksichtsloser Entschlossenheit hob er den Schleier, welchen die Welt, um in ihrem satten Behagen nicht gestört zu werden, so gerne über tausende verunglückter Existenzen breitet, wie Helene und Oswald, ja auch Regine und der Kammerherr. An erschütternden, grauenhaften Beispielen offenbarte er, wohin eine Gesellschaft ohne wahrhafte Ideale steuere, die zu nichts Ganzem und Vollem mehr fähig sei, und (nicht zum mindesten durch den Versuch, innerlich überlebte Formen äufserlich festzuhalten) schliefslich auf allen Gebieten dahin gelange, das Sein dem Schein zu opfern. Nicht das Christentum wird bekämpft, denn die Religion hat keinen wahren Vertreter im Stück, auch Manders ist ein Mann des feigen Compromisses, noch weniger die Freigeisterei, denn der hochgeborene Kammerherr dürfte sich kaum durch besonderen Freisinn ausgezeichnet haben, sondern die Heuchelei schlechtweg. Dem Geist der Lüge gilt der Kampf. Ein starkes Wollen, ein kühnes Können, findet man nicht bei diesem erbärmlichen Geschlecht: Oswald ist das Bild seiner ganzen Generation von Dekadenten, die nie mehr etwas

leisten werden, die das Erbe der Väter tragen müssen. bis sie darüber zusammenbrechen, die sich nach der Sonne sehnen, ohne sie erhaschen zu können. Und wohl mag die Mutter kämpfend vor dem Lebendig Toten stehen, unschlüssig, ob sie ihm nicht das erlösende Gift reichen solle. Doch nicht mit dem Blick auf diese schmerzerfüllte, der eigenen Schuld bewufste Niobe sollen wir scheiden, symbolisch thut sich ein tröstender Ausblick auf. Die Sonne, nach welcher Oswald so schmerzlich verlangte, bricht jetzt hervor, für ihn zu spät, ihre ersten Strahlen bescheinen die Vernichtung der Lüge: Kammerherr Alvings Asyl wurde von den Flammen verzehrt und die Lebenslüge, die Helene ihrem Kinde eingeprägt, hat dieses ins Verderben gestürzt. Über Schutt und Trümmern einer alten, zerschmetterten Weltanschauung erhebt sich langsam und befreiend die Leuchte eines neuen Tages. Das Werk der Lüge mufs erst vertilgt werden, ehe die Sonne der Wahrheit einem glücklicheren Geschlechte strahlen kann.

IX.

(Ein Volksfeind.)

Ibsen ist eine kampfgewohnte Natur. Die öffentliche Meinung hat ihn nie verhätschelt. Es erging ihm vielmehr wie jedem grofsen und kühnen Geist, seit Menschen existieren. Jeder Schritt nach vorwärts mufs errungen und erzwungen werden, jede Neuerung weckt den Widerstand aller jener, deren Interessen der bisherige Zustand entsprach oder auch nur zu entsprechen schien; jeder Reformator mufs den Kampf mit dem „grofsen Krummen“ ausfechten, den wir aus Peer Gynt kennen, und nur die energischsten, willensstärksten Naturen, die sich durch nichts abhalten lassen, unerschrocken gerade hindurch zu gehen, gelangen ans Ziel. Es ist so und es ist gut, dafs es so ist, denn dadurch unterscheidet sich der zu einem schweren Werke wahrhaft Berufene, von dem phantastischen Träumer, der auch ein bifschen Weltverbesserer spielen möchte, dafs ihn der Widerstand nicht entmutigt, sondern stählt, dafs mit den sich ihm entgegentürmenden Hindernissen auch seine Kraft sie zu überwinden wächst, dafs er nie zurückweicht, weil er gar nicht zurück kann, weil ihm leben und kämpfen identische Begriffe sind.

Man darf nicht mit dem Kopf durch die Mauer wollen, lautet eine alte, jedem ungestümen Neuerer anempfohlene Klugheitsregel, sonst zerschellt das Haupt des Tollkühnen nutzlos, die Wand aber bleibt unverändert stehen. Verhält sich dies wirklich so? Es giebt kein gänzlich folgenloses Ereignis in der Welt. Und wenn die Mauer auch stehen bleibt, zeugen nicht mindestens die Blutflecken an der Wand, von dem was geschah? Können sie nicht Betrachtungen wecken, die sonst nie angestellt, Gedanken erregen, die sonst nie gedacht worden wären? Schon manches Bollwerk, das anscheinend unerschüttert standhielt, kam nachträglich doch unter der Last dieser Blutstropfen zu Falle. Wirkungen, die nicht gleich sichtbar werden, sind darum nicht weniger vorhanden. Auch giebt es Mauern, die fest und unerschütterlich aussehen und dabei innerlich längst rissig und brüchig wurden, sie stehen noch, weil niemand an ihnen zu rütteln wagt, ja sie vermögen wohl auch Angriffe abzuwehren, denn noch besitzt der

zusammenhaltende Kitt Bindekraft genug, um ihr Auseinanderfallen zu verhüten und sich stärker zu erweisen als matte, von aufsen geführte Stöfse. Unternimmt aber ein Mann, nicht zag mit halbem Mut, nein, mit voller Energie einen Sturmlauf wider das vermorschte Hindernis der Entwicklung, dann gerät das Mauerwerk ins Wanken und Weichen, birst da und dort, und mögen die herumfliegenden Mauerstücke den Verwegenen schwer verletzen, ja mag die zusammenbrechende Masse ihn unter ihren Trümmern begraben, er hat sein Ziel erreicht, durch die von ihm geschlagene, klaffende Bresche in der Mauer des Vorurteils ziehen seine Nachfolger als stolze Sieger in die überwundene Festung. Nicht immer ist es die beste Methode, mit dem Kopf durch die Wand zu wollen, aber unter Umständen erweist sie sich als die richtige. Ihr brachte Ibsen stets am meisten Sympathie entgegen, im „Volksfeind,“ in der Person des Dr. Stockmann glorifiziert er sie am entschiedensten, freilich verheimlichte er in der „Wildente“ dann auch ihre Schattenseiten nicht.

Wieder nimmt er die Stützen der Gesellschaft aufs Korn. Was Bernick, Helmer und Pastor Manders waren, Verteidiger des Bestehenden, ist hier Peter Stockmann, aber statt Lona Hessel, Nora, Helene Alving tritt diesmal ein Mann, der Badearzt Thomas Stockmann, ihm als Angreifer gegenüber. Dementsprechend wird die Attake eine ungleich schneidigere. Man hatte nicht begriffen oder begreifen wollen, was der Dichter in den „Stützen der Gesellschaft,“ im „Puppenheim,“ in den „Gespenstern“ teils angedeutet, teils ausgesprochen, so that er diesmal mit nicht mifszuverstehender Schärfe kund, was ihm am Herzen lag. Der „Volksfeind“ zählt nicht zu jenen Dramen, über denen, wie über allen späteren und vielen früheren Werken Ibsens, eine ungewisse, geheimnisvolle Nebelstimmung lagert, hier ist alles klar und deutlich, greifbar und unverkennbar herausgearbeitet. Das hellste Tageslicht flutet herein, so grell freilich, dafs manchem davon die Augen schmerzen mögen. Es bebt ein gut Teil persönlicher Entrüstung des Autors in dem Stücke mit, wenn es auch zu weit ginge, den Verfasser mit seinem Helden völlig zu identifizieren. Ibsen tritt mit unverhüllter Sympathie an Thomas Stockmanns Seite, er fühlt, liebt und hafst mit ihm, aber er geht doch nicht restlos in ihm auf, er übersieht ihn und seine Schwächen. Deshalb bleibt der „Volksfeind“ ein Drama voll Leben und Interesse, auch wenn man nicht weifs, dafs dieses Schauspiel zugleich einen poetischen Protest gegen die Anfeindungen und Verleumdungen bedeutet, welchen der Dichter der „Gespenster“ sich ausgesetzt sah, dafs Ibsen selbst ein Arzt war, der in der herrschenden Moral den uns alle vergiftenden Pestsumpf blofsgelegt hatte und dem man zum Dank die Fenster einwarf. Er hatte ausgesprochen, was zu verheimlichen als Pflicht galt, deshalb rief sein

Werk die ungemessensten Zornesausbrüche hervor. Unabgeschreckt durch diese neuen bittern Erfahrungen veröffentlichte Ibsen schon nach Jahresfrist im Dezember 1882 den „Volksfeind,“ in dem er eine noch entschlossenere Sprache führte. Hätte „Nora“ gleich Anklang gefunden, die „Gespenster“ und der „Volksfeind“ wären vielleicht nicht entstanden, darum dürfen wir den Widerstand nicht beklagen, welchen die Reformatoren finden, gerade an ihm entzündet sich die Flamme ihrer Begeisterung.

Auch Thomas Stockmann würde ohne die Verfolgungen, deren Ziel er wird, nie dahin gelangen, wo er am Schlufs des Dramas steht. Er hätte sein Leben ganz zufrieden in dem kleinen Badeort an der Südküste Norwegens abgesponnen, keinen Ehrgeiz hegend als den seiner Vaterstadt Dienste zu leisten und entzückt, wenn ihm sein Einkommen gestattet, gastfreie Tafel zu halten. Stockmann ist eben nicht, wie sein Schöpfer, eine früh verbitterte, einsame Natur, seine Charakteranlage bildet das Gegenstück zu jener des Dichters. Thomas ist heiter, fröhlich, sieht gern Menschen um sich, seine kerngesunde Lebensfreude hat etwas Ansteckendes. So zeigt er sich anfangs und so bleibt er im Grunde stets. Welcher unverwüstliche Optimismus gehört nicht zu der Hoffnung, seine Mitbürger würden willig auf all das eingehen, was er ihnen zu sagen beabsichtigt. Es liegt in ihm eine kindliche Urkraft frischen Lebens, die ihn zu dem Glauben verleitet, die Menschen seien so leichthin zur Erkenntnis unbequemer, ja grausamer Wahrheiten zu bewegen. Deshalb steht er ganz betroffen da, als er den Abfall Aslaksens und Hovstads erlebt, deshalb erstaunt er förmlich darüber, dafs die Bürger seine Rede in der Volksversammlung nicht ruhig mit anhören wollen, deshalb kann ihn aber selbst der entschiedenste Widerstand nicht anderen Sinnes machen. Wenn er auch einen Augenblick an Auswanderung denkt, er beschliefst doch mit unaustilgbarem Vertrauen auf die Menschheit, in seiner Heimat zu bleiben und zu wirken. Soll Doktor Stockmann mit einem der lebenden norwegischen Schriftsteller in Parallele gesetzt werden, so müfste dies nicht Ibsen, sondern sein grofser Nebenbuhler Björnson sein. Das Naturwüchsige, Elementare in Thomas Stockmann, sein starker Lebensmut, seine schlachtfrohe Stimmung, alles teilt er mit Björnson, nicht mit dem düsterblickenden, menschenscheuen Ibsen jener Zeit. Der Entschlufs auszuwandern, entspricht Ibsens Geistesrichtung, der in der Heimat zu bleiben jener Björnsons. Keinesfalls darf man Stockmann für ein Selbstbildnis Ibsens halten, jene grofse Rede in der Volksversammlung deckt sich freilich mit den Ansichten des Dichters, doch gelangt der Arzt auf ganz anderen Wegen zu diesen Theorien. Und das ist sehr wohlgethan, denn gerade dadurch erhält der „Volksfeind“ das ihm innewohnende Überzeugende, weil eine von Haus aus vertrauensvolle Natur

von überströmender Gutmütigkeit, endlich durch die offenbare moralische Verkommenheit ihrer Umgebung gezwungen wird, sich von dieser zu scheiden und auf sich selbst zurückzuziehen. Ein solcher Kontrast wirkt auf der Bühne viel packender als jede andere Charakterschilderung, auch mufste Thomas, um die Dinge so zu erleben, jener offene, liebevolle, gerade Mann sein. Die Idee und ihre Ausführung, der Gedanke und seine Lebendigmachung stehen hier auf gleicher Höhe wie in nicht vielen Stücken Ibsens. Im „Volksfeind“ verdient er wirklich ein Meister der Technik genannt zu werden und dieses Werk wird noch nach Jahrzehnten wirken wie heute. Wurde es trotzdem kein „Zugstück,“ so kann dies den Dichter und seine Drama nur ehren. Das gewöhnliche Publikum kommt, ins Theater, um zu sehen, wie Hans die Grete kriegt, wenn es hoch kommt um darüber zu weinen, dafs er sie nicht kriegt; ein Bühnenwerk, das der Liebe, von welcher die meisten Dichter so unermüdlich singen, als wäre sie allein ein würdiger Gegenstand der Poesie, verschwindend geringen Raum gewährt und wo man ernste, noch dazu bittere Wahrheiten anhören soll, hält die kompakte Majorität im Schauspielhaus so wenig aus als derlei Reden in der Volksversammlung.

Die Wechselwirkung der beiden gröfsten Dichter Norwegens tritt neuerdings, vielleicht beiden unbewufst, zu Tage. Wie das „Fallissement“ der Vorläufer der „Stützen der Gesellschaft“ wurde, entstand der „Volksfeind“ unter der Nachwirkung von Björnsons 1879 erschienenem Schauspiel „Das neue System“. Dort stürzt der junge Ingenieur Hans Kampe nach allerdings harten Kämpfen die Verwaltungsmethode des Generaldirektors Riis, mit dessen Kindern er aufwuchs, der Sieger erhält sogar die Hand seiner Karen, die aus eigenem Entschlufs den ihrem Vater naturgemäfs verhafsten Mann wählt; nebenher bekehrt er noch den lockeren Frederik, Karens Bruder. So hat der Dichter bewiesen, was er wollte, es sei auch in einem kleinen Gemeinwesen möglich, die Wahrheit zu sagen, wenn man nur den Mut dazu besitze. Darin stimmt ihm Ibsen zu, doch im Gegensatz zu dem ewig jugendlichen Optimisten Björnson zeigt er, wie der Wahrheitskämpfer in der Regel nicht gleich Hans Kampe, mit der ersehnten Braut beglückt und durch den Triumph seiner Sache emporgehoben werde. Badearzt Stockmann machte wie der junge Kampe eine wissenschaftliche Entdeckung, aber während der eine seine Ansichten, alle Schwierigkeiten überwindend, zum Siege führt, endet der andere als Märtyrer seiner Überzeugung. In der so verschiedenen Lösung desselben Problems spiegelt sich klar die Differenz der Denkweise der beiden nordischen Recken. Auf Kampes Seite schlagen sich gleich nach Erscheinen seines Buches die meisten jüngeren Ingenieure, Stockmann hingegen wird von der kompakten Majorität, die ihm anfangs sicher schien, sehr rasch im Stich gelassen, als die

Behauptung auftaucht, seine Projekte seien nur dann durchführbar, wenn alle Bürger der Stadt die notwendigen Lasten auf sich nehmen. Übrigens ist der „Volksfeind“ sowohl der Idee als der Ausführung nach dem „Neuen System“, an und für sich ebenfalls ein treffliches Stück, ebenso überlegen, wie die „Stützen der Gesellschaft“ in Form und Gehalt das „Fallissement“ überragen.

Während Björnson einen Einzelfall darstellt, wobei freilich (besser als im „Fallissement“) die Nutzanwendung auf alle Fälle leicht zu ziehen ist und in gelegentlichen Bemerkungen einzelner Personen bereits im Rahmen des Stückes gezogen wird, packt Ibsen den Stier geradezu bei den Hörnern und erweitert den erst blofs die Badeanstalt betreffenden Streit zu einem Kampf um die Grundlagen der gesammten modernen Gesellschaft. Man wirft ihm vor, er habe damit die Grenzen des Dramas überschritten, die dramatische Kunstform gesprengt, diese gestatte blofs die Entfaltung eines Menschenschicksals, nicht die Behandlung allgemeiner Fragen in der theoretischen Form einer unerhört langen Rede wie jene des Arztes, die den gröfsten Teil des vierten Aktes füllt. Wir dürfen im Drama nur sehen, wie allgemein herrschende Zustände das Los einzelner Menschen beeinflussen und uns so indirekt ein Urteil über die Nützlichkeit oder Schädlichkeit derselben bilden, nie aber sollen diese direkt zum Gegenstand der Diskussion gemacht werden, derlei gehöre nicht auf die Bühne.

Das Wesen aller Kunst ist Sinnlichkeit, Sinnenfälligkeit und ganz besonders trifft dies beim Drama zu, wo die Handelnden sich vor unseren Augen bewegen und es aller künstlerischen Fähigkeiten bedarf um das anfangs nicht allzu schwer zu erweckende Interesse ungeschwächt bis ans Ende zu erhalten. Die gefährlichste Klippe bildet dabei bekanntlich der vorletzte Aufzug, wo nach dem gewöhnlich im dritten Akte gelegenen Höhepunkt der Handlung die Aufmerksamkeit am ehesten erlahmt. Das ist der tote Punkt, über den es die Maschine um jeden Preis hinüberzubringen gilt. Und eben dieser vierte Akt bringt die Volksversammlung mit Stockmanns angeblich undramatischer Rede! Gerade an der gefährlichsten Stelle hätte Ibsen also einen unverantwortlichen theatralischen Fehlgriff begangen wie ein Anfänger. Sinnlichkeit fordern wir von der Kunst, sie soll keine nackten Gedankengerippe liefern, das blühende Fleisch des Lebens mufs sie umgeben, bis aus Skeletten Menschen werden. Mit trockenen Abhandlungen über theoretische Streitfragen ist im Drama nichts anzufangen, Bewegung, Leben, Handlung verlangt es gebieterisch. Es verhält sich so wie Grillparzer es aussprach, nicht die Ideen, nur der Grad ihrer Verlebendigung giebt dem Künster seinen Werth; freilich kann der Dichter nur solche Ideen lebendig machen, die er selbst durchgefühlt. Unter dem Fleisch mufs sich ein festes Knochengerüst bergen, sonst

erblicken wir statt menschlicher Körper weiche, schwammige, widerliche Massen, die Leben lügen, ohne es zu besitzen. Den Spezialfall statt lebloser Erörterungen über das Problem wählt das Drama, um lebensvoll die Welt im kleinen Kreise wiederzuspiegeln, wobei es symbolisch, wie jede echte Kunst, über sich selbst hinaus auf weitere Zusammenhänge von allgemeiner Gültigkeit hindeutet. Dies ist ein notwendiger technischer Kunstgriff, der sich mit dem Teil begnügt, wo das Ganze undarstellbar bleibt, jedoch kein unabänderliches Gesetz. Vermag ein Dichter die Debatte über grofse, zeitbewegende Fragen bühnenwirksam zu gestalten, obwohl er sie direkt in ihrer allgemeinsten Bedeutung als Prinzipienfragen vorbringt, dann schlägt sein siegreiches Können die graue Buchweisheit des Sollens und dies geschah im „Volksfeind“.

Thomas Stockmann berief die Versammlung keineswegs in der Absicht, vor ihr seine Gedanken über die Stellung des Einzelnen zur Gesellschaft darzulegen, er will ganz einfach über das Bad sprechen. Erst als der Beschlufs gefafst wird, dies Thema für erledigt zu erklären, ohne dafs er seine sachlichen Argumente auch nur vorbringen dürfte, packt ihn rasender Zorn und er schleudert den verdutzten Spiefsbürgern jene glänzende und kühne Improvisation ins Gesicht, die mit ihrem echten Schwung und trockenen Humor auf den Zuschauer zündend und erlösend wirkt, wie auf den Redner selbst. Ein sorgfältig ausgefeilter Vortrag wäre gewifs undramatisch, dieser Ausbruch ehrlicher Entrüstung, dessen Worte wie scharfe Hagelkörner auf die erschreckten Hörer niedersausen, ist hochdramatisch. Zornige Zwischenrufe beleben die gerade deshalb immer energischer und heftiger pointierte Rede; einer erregten, lärmend und drohend ihn umringenden Volksmasse predigt der Arzt den Kreuzzug wider die von ihr verehrten Wahrheitsgötzen. Das ist ein gellender Kampfruf, kein ruhiges Plaidoyer; die Gestalt des mutigen Sprechers, der dem tobenden Haufen unbeirrt seine trotzigen Lehren zuschleudert, prägt sich unvergefslich jedem Hörer ein. Die echt dramatische Wirkung dieses Auftritts erobert dem Schauspiel neues Gebiet, die Kunstform wurde nicht gesprengt, sondern erweitert.

Alles Frühere ist nur wie ein Vorspiel, der Schlufs blofs ein Nachspiel dieser Rede, wobei sich die in der Versammlung gesprochenen Worte zutreffend erweisen. Der Charakter des Doktors forderte unter den gegebenen Umständen diesen grandiosen Wutausbruch. Thomas Stockmann ist kein Choleriker, gerade sein sanguinisches Temperament reifst ihn fort. Lange mufste er sich um die Notdurft des Daseins quälen, jetzt endlich (er mag etwa 48 Jahre zählen), brachte er es zu einem gesicherten, gutdotierten Posten, mit erklärlichem Selbstgefühl denkt er nun der Zeit, wo er droben hoch

im Norden fast am Hungertuch nagte. Jetzt darf er leben „wie ein grofser Herr“, das naive freudige Wohlbehagen über den prächtigen Rinderbraten, die neue Tischdecke und den Lampenschirm wird für uns rührend, weil es fühlen läfst, wie jämmerlich der Arzt früher lebte und wie schwer ihn nun bei nahendem Alter seine Entlassung als Badearzt, mit der er ins alte Elend zurückgeschleudert wird, treffen mufs. Er mag vormals so tief in Schulden gesteckt haben, dafs er nun als echter Sanguiniker sehr vergnügt ist, weil „Katharine sagt, dafs ich beinahe schon so viel verdiene als wir brauchen“, worauf der stockernsthafte Peter förmlich erschrocken strafend wiederholt: „Beinahe — ja!“ In den Brüdern sind zwei sich stets und überall wiederholende Gegensätze vortrefflich kontrastiert. Eine streng gewissenhafte Beamtennatur, die genau ihre Pflicht thut, etwas steif und trocken, ja pedantisch und engherzig, durchdrungen von der Wichtigkeit ihrer Stellung und der Bedeutung ihrer Person, eifersüchtig, selbst neidisch, wo beschränkter Unterthanenverstand sich vermifst, klüger zu sein als die Behörde: das ist der Stadtvogt, Polizeidirektor und Vorstand der Badedirektion Peter Stockmann. Am treffendsten charakterisiert ihn ein kleiner, leicht vorüberhuschender Zug. Spät abends, sowie der Bescheid aus Christiania einlangte, schickte Thomas dem Bruder sogleich die Abhandlung über die grofsen, beim Bade notwendigen Reformen, mithin über eine Lebensfrage der Stadt. Peter liest sie, doch kann er, als er den Arzt nächsten Vormittag besucht, die tadelnde Bemerkung nicht unterdrücken, die Schrift sei ihm „gestern abend nach der Büreaustunde“, also nicht auf vorschriftsmäfsigem Wege zugekommen, sein büreaukratisches Gewissen sträubt sich gegen derlei Ordnungswidrigkeiten. Mit diesem Vorgesetzten soll Doktor Thomas zusammenarbeiten! Dafs sie Brüder sind, vermehrt die Schwierigkeit nur, denn Peter fühlt sich dem Arzte nun doppelt überlegen, kraft seiner Autorität als Vorgesetzer und als der Ältere. Sehr herzlich scheinen die Beziehungen der Geschwister nie gewesen zu sein, es mag Peter von jeher mit Mifsvergnügen erfüllt haben, dafs der Jüngere sich herausnahm, der Begabtere zu werden, und seinen Anspruch, weil der Ältere, auch der Mafsgebende zu sein, nie anerkennen wollte; Thomas konnte es nicht, wollte er das Innerste, Eigentümlichste und Edelste seines Selbst nicht verleugnen. Er ist in allem das gerade Gegenteil seines Bruders, freimütig, offen, rasch vertrauend, deshalb freilich leichter zu täuschen als der vorsichtig zurückhaltende Peter. Thomas Stockmann baut blindlings auf die guten Eigenschaften der Menschen, Peter rechnet bedächtig mit ihren schlechten Anlagen. Der nüchterne Beamte und der idealistische Schwärmer können sich nicht verstehen. Jeder mufs dem andern als Prototyp jener Lebensauffassung und Lebensführung gelten, die er hafst und bekämpft.

Thomas ist warmfühlend, in Kleinigkeiten unbedacht, wie eben einer, der wichtigere Dinge im Kopfe hat, von dem Drange beseelt etwas zu leisten, seinen Mitbürgern nach Kräften nützlich zu sein, Peter ist kalt, ohne grofse Gedanken, die sein Hirn erhitzen könnten, peinlich genau im Unwichtigen, weil es ihm bei seinem beschränkten Gesichtskreis als wichtig erscheint, nur den Ehrgeiz hegend als etwas zu gelten, die wichtigste Person in der Stadt vorzustellen, auf die kürzeste Formel gebracht: Thomas denkt altruistisch, Peter egoistisch. Darum zeigt der Dichter uns Thomas an der Seite einer kreuzbraven Frau, von einer schön herangeblühten Tochter und zwei munteren Knaben umgeben, fröhlich mit jungen Leuten beim Toddy, während zur selben Stunde Peter als alter, vereinsamter, liebeleerer Junggeselle seine Tasse Thee herunterspült.

Peter vertritt im Stück die konservative Richtung, die herrschenden Gesellschaftsschichten, als Vorfechter der erst aufstrebenden Bevölkerungsklassen treten ihm die Journalisten Hovstad und Billing gegenüber. Besonders bezeichnend rühmt der Stadtvogt, als er mit dem Redakteur über die Vorteile spricht, welche das Bad für die Stadt biete: „Gebäude und Grundstücke steigen täglich im Preise,“ Hovstad bemerkt: „Die Arbeitslosigkeit nimmt ab“ und der Andere erwidert wohlwollend nachlässig: „Auch das, ja. Die Armenlasten haben sich für die besitzenden Klassen in erfreulichem Mafse verringert.“ Er betrachtet die Sache vom Standpunkt seiner Interessen, wie die Männer des Stückes mit Ausnahme des Arztes und des Kapitäns Hoester alle ausschliefslich Interessenpolitik und zwar die ihrer Interessen treiben. Ote-toi, que je m'y mette lautet ihr gemeinsamer Wahlspruch. Darum hat Peter Stockmann seiner Zeit den alten Dachs Morten Kiil, einen der früher Mafsgebenden, „aus dem Vorstand hinaus gestimmt wie einen Hund,“ darum suchen Aslaksen und Hovstad ihn, den nunmehrigen Herrn der Stadt, zu verdrängen. Um die Macht handelt es sich, zumal hier die Begriffe Macht und Einkommen zusammenfallen; für eine Sache einzutreten um der Sache willen, daran denkt niemand. Der junge oppositionelle Journalist Billing z. B. wäre gern bereit, für den Sekretärposten im Magistrat, um den er heimlich nachsucht, zur Partei der lokalen Autoritäten überzugehen, er verleugnet, ja verleumdet den Mann, in dessen Hause er gastlich verkehrte, als sich die Volksgunst von ihm wendet; es steht zu besorgen, dafs sein Lieblingsspruch „Hol' mich der Teufel“ sich an ihm erfüllen wird.

„Wir Zeitungsschreiber taugen nicht viel,“ sagt Hovstad zu Petra. Er drückt damit die allem Journalismus gründlich abholde Meinung des Dichters aus, wie übrigens auch Björnson, der häufig selbst Zeitungsartikel schreibt, in dem Schauspiel „Der Redakteur“ (1874) wenig glimpflich mit diesem Stande verfuhr. Ibsen hegt eine Art leiden-

schaftlichen Widerwillens gegen die Publizistik, von der er allerdings viel erdulden mufste; schon im „Bund der Jugend" äufsert sich dies, im „Puppenheim" hält der Wucherer Krogstad mit mehreren Blättern Fühlung, in „Rosmersholm" sind die beiden Zeitungsredakteure Peter Mortensgård und Rektor Kroll die gehässigsten Personen, am schärfsten greift er sie im „Volksfeind" an. Im Ganzen urteilt er wohl zu hart; läfst sich auch nicht leugnen, dafs dieser Berufszweig infolge seiner leichten Zugänglichkeit mit vielen zweifelhaften Elementen durchsetzt ist, so giebt es glücklicherweise doch auch ehrliche, überzeugungstreue Tagesschriftsteller von bedeutendem Können und Wissen, ein solcher aber begegnet uns bei Ibsen niemals und das ist denn doch eine offenbare Ungerechtigkeit.

Hovstad wurde radikaler Journalist, weil seine niedrige Herkunft ihn dazu sozusagen prädestiniert, er mag sich sogar selbst einbilden, dafs seine Sympathieen für die Volkssache redliche seien, in Wahrheit denkt er wie Stensgard, dem er in vielem ähnelt, nur an sich. Er für seine Person ist Freidenker, doch er wird sich hüten, das in seinem Blatte einzugestehen, von Petra deshalb zur Rede gestellt, schiebt er Billing vor, in der Volksversammlung leugnet er diese Ansichten direkt ab. Seine Bemühungen, den Nebenbuhler bei dem Mädchen in das ungünstigste Licht zu stellen und zugleich mit dem Hinweis auf die Wichtigkeit seines Beistandes für deren Vater, der eigenen Bewerbung um ihre Hand den Erfolg zu sichern, sind nur die Vorboten der unverhüllten Gemeinheit, die er im letzten Akt offenbart. Niemand wird der Scene, wo Aslaksen und Hovstad zu Thomas Stockmann kommen, in der Meinung, er habe seine Agitation nur eröffnet, um einen künstlichen Kurssturz der Aktien zu bewirken, und dann das Bad billig in seinen Besitz zu bringen, Lebenswahrheit absprechen können, auch da nicht, wenn ihm die wackeren Kumpane gegen eine entsprechende Beteiligung am Gewinnst ihr Blatt zur Unterstützung des schmutzigen Geschäftes anbieten. Diese Art geistiger Prostitution ist leider auch aufserhalb Norwegens nur zu bekannt und es zeigt sich wieder, dafs Ibsen keineswegs ausschliefslich nordische Verhältnisse schildert, sein Strafgericht gilt überall.

Aslaksen hat sich, seit wir ihn im „Bund der Jugend" verliefsen, höchst erfreulich entwickelt. Aus dem halbverbummelten Trunkenbold wurde der Agent für die Mäfsigkeitssache und Vorsitzende des Hausherrnvereins, der Mafshalten in allen Dingen als des Bürgers erste Tugend feiert, eine Karikatur jenes weisen Mafses und edler Harmonie, die Sophokles und Goethe priesen. Er ist nach Billings Ausdruck „so verdammt feige," aber er weifs sich herauszureden wie alle Schwankenden und Halben, mit einem gewissen Pathos erklärt er: „Ich habe keine andere Wandlung durchgemacht, als dafs ich gemäfsigter geworden

bin. Mein Herz ist immer noch bei dem Volke; aber ich leugne nicht, dafs mein Verstand ein wenig zu den Machthabern hinüberneigt.“ Das klingt ziemlich plausibel, begegnet es doch in der That den Meisten bei erweiterter Menschenkenntnis, dafs nicht selten ihre Sympathien den Schlechtgestellten gehören, während ihr Verstand sie zwingt, auch die relative Berechtigung der Herrschenden anzuerkennen. Darum ist es gut, dafs die häfsliche Bestechungsscene zu Schlufs deutlich darthut, wohin Aslaksen steuert, nichts Gefährlicheres, als wenn gewissenlose Egoisten an sich ein Teilchen Wahrheit enthaltende Theorien in die Praxis umsetzen. Der Buchdrucker bekennt sich noch zu demselben leitenden Prinzip wie im „Bund der Jugend.“ Das Publikum erhält das Blatt, es will in seiner grofsen Mehrheit ein schlechtes Blatt, geben wir also dem Volke, was es verlangt. Und diese Ansichten teilt Hovstad mit ihm.

Dies trennt Thomas Stockmann von ihnen, der unter allen Umständen die Wahrheit sagen will und nichts als die Wahrheit, ohne zu fragen, ob dieselbe der kompakten Majorität auch genehm sei. Hierin ähnelt der Doktor gewifs seinem geistigen Vater, doch die Zornrede im vierten Akt entquillt seinen eigensten Erlebnissen der letzten Tage. Als eine Art wacher Träumer, Nora oder Wilhelm Tell gleich, lebte Thomas dahin, jetzt durch ungewöhnliche Ereignisse aufgerüttelt, überkommt ihn das „Wunderbare“ und macht ihn sehend für seine Umgebung. Seine Rede ist der zornige Aufschrei eines Mannes, der ehrlich das Beste wollte und gleifsnerisch als Volksfeind angegriffen wird, dies Schicksal teilt Ibsen mit seinem Geschöpf, doch erfolgt der Ausbruch getreu in der Art, wie dies bei dem Naturell des Arztes (und nicht jenem des Dramatikers) der Fall sein mufs und das entscheidet. Die Behauptung, es sei die Geschichte des verpesteten Bades blofs eine Allegorie, deren plötzliches Fortwerfen im vierten Akt den Bühnenerfolg schädige, erscheint, obschon von angesehenen Denkern aufgestellt, unhaltbar. Aus der Verwechslung von Allegorie und Symbol erwachsen schwere Irrungen; freilich wird es zunächst am besten bei Fr. Th. Vischers Ausspruch bleiben: „symbolisch heifst, was poetisches Leben hat und allegorisch, was unlebendiges Produkt der Phantasie im Dienste der Reflexion ist.“ Symbolisch wirkt Stockmanns Erlebnis, wie alle echte Kunst symbolisch ist, und wird die darin liegende Lehre in Bezug auf andere, wichtigere Verhältnisse auch dem Arzte selber klar, so vollzieht sich nur, was jedem denkenden Menschen begegnet: das Erlebnis wird zum Gegenstand der Betrachtung und die allgemeinere Bedeutung des Einzelfalles fühlbar. Alle Lebenserfahrung beruht ja auf Anstellung zutreffender Analogien. Die Idee, wie innig diese Sache mit allen anderen verquickt sei, mufste ja von selber im Doktor entstehen, zu allem Überflufs wird sie ihm von Hov-

stad noch förmlich suggeriert, wenn dieser als erster den Sumpf, welcher die Badewasserleitung verunreinigt, mit jenem vergleicht, „in dem unser ganzes kommunales Leben steht und verfault.“ Allmählich gelangt Thomas zur gleichen Ansicht, zunächst meint er, wenn er zu seinem Bruder sagt: „Unser ganzes aufblühendes Gesellschaftsleben saugt seine Nahrung aus einer Lüge!“ blofs, die ihrem Gemeinwesen durch das Bad zu Teil werdenden materiellen Vorteile, von Peter „die wichtigste Erwerbsquelle der Stadt“ genannt, würden einer gewissenlosen, ja unverantwortlichen Täuschung der Kranken entstammen, wollte man die von ihm verlangten durchgreifenden Verbesserungen nicht einführen. Erst durch den eigensinnig-konsequenten Widerstand Peters, der um seine Autorität nicht zu schädigen, lieber die Augen absichtlich verschliefst und die Entdeckung des unbequemen jüngeren Thomas ableugnet, kommt dieser zur Erkenntnis, wie sehr Hovstad im Rechte sei. „Eins zieht das andere nach sich, sehen Sie,“ sagt er nun in der Redaktionsstube. „Grade, wie wenn man an einem alten Gebäude einzureifsen beginnt — akkurat so.“ Es geht ihm, wie Frau Alving in den „Gespenstern,“ die auch nur an einem Punkt Anstofs nahm und schliefslich den ganzen Bau überlieferter Lehren zusammenstürzen sah. Je mehr er sich in die Idee hineinspricht, desto eifriger wird er: „Die ganze Gesellschaft soll gereinigt werden, desinfiziert. All die alten Flickarbeiter müssen fort, verstehen Sie. Und das auf allen Gebieten.“ Er fühlt sich schaffensfreudig und stark, er wird alles durchsetzen, was er will, er hat ja die öffentliche Meinung durch Hovstads Zeitung und die Mehrheit der stimmberechtigten Bürger durch Aslaksens Verein hinter sich. Glänzend ist die Scene, wo Thomas, während wir bereits wissen, welche Enttäuschung seiner harrt, im vollen Siegesbewufstsein dem vermeintlich geschlagenen Peter gegenübertritt, übermütig scherzend dessen Uniformmütze aufgesetzt, um dann still Mütze und Stock wegzulegen, ein einsamer, machtloser Mann, von dem seine Anhänger abfielen; das ist sicherlich ebenso ergreifend als wenn in einer Jambentragödie ein gestürzter Herrscher die Krone seinem Nebenbuhler ausliefern mufs. Dieser Auftritt bildet den Wendepunkt, wo der Glückswechsel im Loose des Helden eintritt; er steht mit richtiger dramatischer Ökonomie gegen Ende des dritten Aktes, die Schwierigkeiten der Peripetie sind ebenso trefflich im vierten überwunden.

Thomas Stockmann hafst den physischen Schmutz, und in Folge dessen auch den moralischen, so gelangt er vom Bad aus zu seinen neuen Wahrheiten, die übrigens eigentlich alte sind, so wird aus dem Arzt des Körpers ein Arzt der Seele. Er ist mit einem scharfen Blick für die Schäden der Gesellschaft ausgestattet und sein vollgerüttelt Zornesmafs bringt ihn nun auch zum Aussprechen des Erkannten. So

oft der Doktor das Dienstmädchen braucht, vermag er sich ihres Namens nicht zu entsinnen; das Merkwürdigste an der Magd ist ihm eben nicht der gleichgültige Name, sondern der Rufs, der ihm jedes Mal auffällt, ihn irritiert, so oft er sie sieht, weshalb er sich dem Gesetz der Ideenassociation entsprechend, wenn er an sie denkt, zuerst an die berufste Nase erinnert. Liest er im „Volksboten," alle edlen Eigenschaften verkörperten sich im Volke, so fällt ihm vermutlich meist die Rufsige ein und er wird mifstrauisch. Noch weniger vermag er die Ansicht seines Bruders zu teilen: „Der Einzelne mufs sich durchaus dem Ganzen unterordnen, oder besser gesagt, den Behörden, die über das Wohl des Ganzen zu wachen haben." Er hat, wie Peter rügt, einen „eingewurzelten Hang, seine eigenen Wege zu gehen," als ganze, volle Persönlichkeit will er sich weder büreaukratischer Vormundschaft noch den Diktaten der öffentlichen Meinung beugen. Beide, die Führer der Menge und die Obrigkeit, lernt er nun von ihren unangenehmsten Seiten kennen und so kommt es folgerichtig zu jener stürmischen Explosion seiner Gedanken in der grofsen Rede, die wie die Eruption eines Vulkans, wie eine Naturgewalt, wirkt. Subjektiv zutreffend sind die Zornesausbrüche Thomas Stockmanns sicherlich, auch objektive Richtigkeit darf ihnen, trotz aller Übertreibungen, mit denen sie den schlimmsten Irrtümern unserer Zeit entgegentreten, nicht abgesprochen werden.

Ibsen schrieb zur selben Zeit an Georg Brandes: „Unter den sehr rühmlichen Bestrebungen, unser Volk zu einer demokratischen Gesellschaft umzubilden, gelangte man ein gut Stück Weges dahin, uns zu einer Plebejer-Gesellschaft zu machen. Die Vornehmheit der Gesinnung scheint daheim im Abnehmen." Von der gleichen Idee geleitet, übt Thomas Stockmann die schärfste, vernichtendste Kritik an vielen Lieblingsmeinungen des Jahrhunderts. Er bringt nur zu kräftige Beweise für seine Entdeckung bei, „dafs all unsere geistigen Lebensquellen vergiftet sind, dafs unsere ganze bürgerliche Gesellschaft auf dem pestschwangern Boden der Lüge basiert." Weniger Gewicht legt er „auf die unerhörte Dummheit der Behörden," weil er „den wohlthuenden Trost hegt, dafs alle diese Greise aus einer absterbenden Gedankenwelt sich selbst so ausgezeichnet gut den Tod besorgen." Diese innerlich überwundene Weltanschauung stürzt ohnehin rettungslos in Trümmer, ob dies etwas früher oder später geschieht, ist weit minder wichtig, als wie die neue Gesellschaft beschaffen sein soll, die sich anschickt, die alte zu verdrängen. Und da gilt der Kampf zunächst dem von geschäftigen Lügenpropheten überallhin verbreiteten gefährlichen Grundsatz, den selbst Björnson einmal ausgesprochen haben soll und der hier Hovstad in den Mund gelegt erscheint: „Die Mehrzahl hat stets das Recht auf ihrer Seite"; Billing fügt hinzu: „Und auch die Wahrheit." Stockmann entgegnet sehr treffend: „Die Mehrzahl

hat die Macht — leider —; aber das Recht hat sie nicht“, und seine Ausführungen besitzen mehr innere Beweiskraft als der berühmte Ausspruch des Fürsten Sapieha im „Demetrius“, an den sich Ibsen vermutlich bewufst anlehnte:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei Wen'gen nur gewesen.“

Nebenbei sei bemerkt, dafs Schiller unmöglich mit allen Äufserungen Leo Sapiehas identifiziert werden darf. Der polnische Fürst kämpft nicht selbstlos, sondern aus sehr persönlichen Motiven gegen den Bruch des von ihm abgeschlossenen Vertrages mit Czar Boris; wollte man die Stimmen, wie er verlangt, wägen und nicht zählen, so möchte gerade die seine zu leicht befunden werden. Sapieha denkt wie Stadtvogt Peter, wenn dieser den Reformen seines Bruders hauptsächlich deshalb nicht zustimmt, weil sie nicht von ihm ausgehen würden; Peter müfste jetzt vielmehr eingestehen, der ursprünglich ausgezeichnete Gedanke des Doktors sei durch seine unzulängliche Ausführung verdorben worden, während er bisher das Verdienst, die Stadt zum Badeort gemacht zu haben, für sich in erster Linie in Anspruch nahm.

Versteigt sich Thomas Stockmann in der Hitze des Gefechtes zu dem Ausruf: „Die Minorität hat immer Recht“, so meint er mit dieser dankbaren rhetorischen Wendung im Grunde nur dies: in jeder Zeitepoche leben neben der ungeheuren Mehrzahl, die trivialen, abgegriffenen Münzen gleichenden Schlagworten nachläuft, einige wenige freie Geister, welche „die jungen keimenden Wahrheiten“ hüten und pflegen, für diese neugeborenen Wahrheiten, die in der nächsten Generation zu herrschen berufen sind, kämpfen gegen jene, die „hinfällig zu werden“ beginnen und sich damit „auf dem besten Wege“ befinden, zur Lüge zu entarten. Diese Minderheit vertritt das Recht der Zukunft. Mag der Arzt auch darin übertreiben, wenn er einer „normal aufgebauten Wahrheit höchstens 20 Jahre; selten länger“ Lebensfrist einräumt, unbestreitbar richtig ist der Gedanke, dafs jede Wahrheit sich endlich auslebt und überlebt und meist erst dann in die Massen dringt, wenn die Vorpostenkämpfer des Geistes schon zu anderen neuen Wahrheiten sich durchringen. An Ibsen selbst vollzieht sich in den letzten Jahren dasselbe Gesetz; er findet jetzt Anklang, wo es bald notwendig wird über ihn hinauszugehen, weil sein Gedankenkreis den wahrhaft Vorwärtsstrebenden nicht mehr völlig Genüge thut.

Deshalb ist die kompakte Majorität der gefährlichste Feind der Wahrheit und der Freiheit, mag sie nun reaktionär, liberal oder auch sozialdemokratisch gesinnt sein, gleichviel, weil sie, was ihr an Ideen fafsbar, tyrannisch allen aufzwingen will, weil sie das Individuum tötet und blofs Glieder einer Masse kennen mag. Man kann ein begeisterter

Freund der Volksfreiheit und zugleich ein erbitterter Gegner der Pöbelherrschaft sein. Zum „geistigen Pöbel“ jedoch gehört — mehr noch als der Arme, welchem der Kampf ums Dasein keine Zeit zum Nachdenken übrigläfst, wie dies lange auch beim Doktor zutraf — wer seinem äufseren Range nach Ansehen geniefst, aber stets nur „die Gedanken seiner Vorgesetzten denkt und die Meinungen seiner Vorgesetzten meint,“ demnach seine Ansichten von anderen fertig bezieht. Stockmann lehrt die Aristokratie des Geistes; die Aufgabe besteht nicht darin, die Höherstehenden zu der Menge herabzuziehen, „bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig,“ wie Kaiser Rudolf in Grillparzers „Bruderzwist“ sagt, sondern die Masse emporzuheben, Adelsmenschen zu schaffen, wie Johannes Rosmer will. Thomas Stockmann spricht es aus: „Es ist nur eine alte, ererbte Volkslüge, dafs die Kultur demoralisiert. Nein, die Verdummung, die Armut, die elenden Lebensbedingungen sind es, die diese Arbeit vollbringen.“ Der „Volksbote“ dient der Wahrheit, wenn er fordert, der Haufen müsse „zu höheren Lebensbedingungen emporgehoben werden,“ er lügt, wenn er die Masse an und für sich schon als die Quintessenz aller Tugenden preist. Stockmann wieder täuscht sich, wenn er leitende Männer für gänzlich überflüssig hält und einen extremen Individualismus proklamiert. Die berechtigten Ansprüche der Gesammtheit an den Einzelnen mit dem nicht minder berechtigten Anspruch des Individuums auf Behauptung seiner Persönlichkeit zu versöhnen, das bildet die grofse Aufgabe, welche das 19. Jahrhundert dem 20. ebenso ungelöst hinterläfst, als es sie vom 18. überkam.

Auch der „Volksfeind“ löst diese Sphinxfrage nicht. Er zeigt nur, wie abhängig auch bei angeblicher politischer und wirtschaftlicher Freiheit jeder von dem Wohlwollen der übrigen bleibt. Die Menge wirft dem Doktor die Fenster ein, der Glaser wagt nicht sie wieder einzusetzen, der Hausbesitzer kündigt ihm die Wohnung, Petra wird ihrer Stelle enthoben, wie er selbst, der Hausherrenverein läfst eine Liste herumgehen, auf der alle sich verpflichten, ihn nicht mehr als Arzt rufen zu lassen, Morten Kiil enterbt Thomas' Kinder, und das alles, weil der Mann wagte zu sagen, was er denkt! Ein förmlicher Boykott wird über ihn verhängt, ein bürgerliches Standrecht, das statt zu Pulver und Blei zu Verhungern und Erfrieren verurteilt. Aber eben das weckt in dem Doktor den Entschlufs, zu bleiben und den Kampf aufzunehmen. Den „grofsen Krummen“ bezwingt nur unerschrockener Mut, der gerade hindurch, man könnte auch sagen, mit dem Kopf durch die Wand sich Bahn bricht, und diese Festigkeit besitzt Stockmann. Er wird bleiben als Arzt und als Lehrer, um hier allen zum Trotz die grofse Wahrheit zu verkünden, „dafs die liberalen Männer die hinterlistigen Feinde der freien Männer sind.“ Thomas

hat auch wieder eine grofse Entdeckung gemacht, als er hörte, wie sich alle mit notwendigen Rücksichten entschuldigten, ward ihm klar: „Der stärkste Mann der Welt ist der, welcher ganz allein steht.“ Nun sagt ja schon Wilhelm Tell: „Der Starke ist am mächtigsten allein.“ Doch trifft der Spruch nicht wörtlich zu, als Familienväter sind beide gar nicht isoliert. Thomas Stockmann findet Halt und Stütze in der nie wankenden, treuen Liebe seiner wackern Hausfrau Katharine, die ihm von jedem unbedachten Schritt abrät, thut er ihn aber trotzdem, tapfer mitmarschiert, statt wie so viele, mit Genugthuung zu betonen, sie habe vorausgewufst, da könne nur Unheil entstehen, die zwei Knaben sollen freie, vornehme Männer nach des Vaters Sinn werden und Petra ist schon jetzt solch ein Mädchen. Von dem Arzte gilt also vielmehr, was der „Krumme“ schliefslich über Peer Gynt meint: „Er war zu stark und Weiber standen dahinter.“

Mit künstlerischem Takt vermied es Ibsen, die Vererbungstheorie der „Gespenster“ neuerlich in den Vordergrund zu stellen, er gleitet im „Volksfeind“ scheinbar über diese Frage hinweg, in Wahrheit sehen wir, wie sich die seelischen und körperlichen Eigenschaften gesunder Eltern auch auf ihre Kinder übertragen, Petra ist die echte Tochter ihres Vaters. Diese Gestalt verdient besonderes Interesse, während der Dichter sich meist mit negierender Kritik begnügt, zeichnet er hier, die Konsequenzen der im „Puppenheim“ und den „Gespenstern“ entwickelten Anschauungen ziehend, das Vorbild des jungen Mädchens, wie es seiner Ansicht nach sein soll. Petra raucht keine Zigarren, sie trägt keine Männerkleidung, ja sie mag nicht einmal starken Punsch trinken, sie ist keine der äufserlich Emanzipierten, aber (was bei weitem vorzuziehen) innerlich wurde sie frei. Ihr Blick reicht weiter als man bei den Frauen der alten Schule gewohnt war, die nur für ihre eigenen Interessen, mithin nur für ihre Familie Sinn besitzen und zu denen selbst Katharine mit all’ ihrer Herzensgüte gehört. Petra beschäftigt sich mit den vielen grofsen Fragen der Menschheit, welche die Begabteren unter den Männern bewegen, sie hat ihre eigene Meinung und auch den Mut ihrer Meinung. Sie braucht nicht auf einen Mann zu warten, der sie versorge, sie füllt selbst einen Beruf aus und unterwirft sich freudig den Anstrengungen und Mühen, mit deren Hilfe sie ihre Selbständigkeit wahrt. Sie verabscheut Heuchelei und Unwahrheit, darum bricht sie mit Hovstad. Einem Mädchen der alten Schule würde es schmeicheln, wenn jener um ihretwillen die Sache des Vaters als die seine erklärt, Petra empfindet dies als eine herbe Enttäuschung, die ihr Vertrauen vernichtet, ihr den Mann verächtlich macht, der sie derart erkaufen wollte. Wahr und klar, so zeigt sie sich in allen Dingen, fest und entschlossen; die berühmte holde Schwäche und Hilflosigkeit würde man bei ihr vergeblich suchen. Dabei kommt kein

Wort über ihre Lippen, welches der strengste Moralist für unweiblich, für emanzipiert im schlechten Sinne halten könnte und, ohne dafs uns eine Liebesscene dies beweisen würde, scheiden wir von ihr doch mit der sicheren Überzeugung, sie, ein Kind der neuen Zeit, habe deshalb keineswegs die Fähigkeit eingebüfst, zu lieben und geliebt zu werden und die Erweiterung ihres geistigen Gesichtskreises nicht mit der Verengerung ihres Herzens bezahlt, was so viele Schwarzseher als notwendige Folge einer höheren Bildung und gröfseren Selbständigkeit der Frau darstellen möchten.

Die Meisten setzen als selbstverständlich voraus, dafs bald nach dem letzten Fallen des Vorhangs die Verlobung Petras mit Horster gefeiert werde. Unleugbar erweckt ja Kapitän Horster in uns den Hintergedanken, er sehe Petra recht gern, doch wird man besser thun sich ihn als einen Mann von etwa 40 Jahren vorzustellen, dem Mädchen zugethan mit der schüchternen Neigung eines auch zu stiller Resignation bereiten Herzens; sein Verhalten wird um so rührender und menschlich schöner, wenn diese von jeder unlauteren Beimengung freie, ehrliche Liebe mit der Hovstads verglichen wird. Petra kann nun den letzten Rest von Lüge abstreifen, da sie mit ihrem Vater eine Schule leiten soll, in der nicht zweierlei, sondern blofs einerlei Wahrheit gelten wird. Mit dieser Schlufswendung packt Ibsen das Übel an der Wurzel. Die freie Schule erst kann freie Menschen erziehen und wer wie Stockmann das Volk emporheben will, mufs dies zunächst vermittelst der Schule. Durch Bildung des Geistes und des Herzens führt der Weg nicht blofs zur Freiheit, auch zur wahren Gleichheit. Der Mann, den die bürgerliche Gesellschaft als Feind der Stadt ächtete, wird Armenarzt und errichtet eine Armenschule, der Volksfeind beginnt die rechte Volkserziehung, mit dieser beifsenden Ironie endet Ibsens Schauspiel.

Der „Volksfeind“ ist so wenig ein Tendenz- als ein Parteistück, wohl aber ein Drama voll mutiger Kampfbegier und kraftvollen Entschlusses, das die Schäden der Zeit blofslegt und die Erkenntnis des Übels bedeutet ja schon den Beginn der Rettung. Dieses Stück zählt zu den hervorragendsten Schöpfungen des Dichters, jeder unabhängige, freie Geist grüfst es mit Freude. Es wirkt wie ein Stahlbad und Eisen im Blut und in der Gesinnung, das ist’s ja, was uns not thut.

X.

(Die Wildente.)

Im Jahre 1808 schrieb Heinrich von Kleist aus Dresden an eine Freundin: „Unaussprechlich rührend ist mir alles, was Sie über die Penthesilea sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin und Sie haben es wie eine Seherin aufgefafst: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele. Jetzt bin ich neugierig, was Sie zum Käthchen sagen werden, denn das ist die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch Hingebung als jene durch Handeln." Auf die Tragödie der leidenschaftlichen Amazone, die es nicht ertragen kann, von einem Manne überwunden zu werden, liefs Kleist das Schauspiel der sanften, demütigen Magd folgen, der unbedingte Fügsamkeit unter den Willen des Geliebten Herzenswunsch ist. Er gehorchte dabei einem Gesetze jener künstlerischen Naturen, die „auf einer höhern Zinne als auf der Warte der Partei" stehen; der eifervolle Parteigänger sieht die Dinge stets nur unter einem Gesichtspunkt, er mifskennt in der Hitze des Gefechtes die auch dem Gegner innewohnende teilweise Berechtigung, denn er hält sich überzeugt, selbst die volle und ungeteilte Wahrheit zu besitzen. Der Dichter wie der Philosoph sollen nicht blinde Dogmatiker sein, die Wahrheit suchen, aber sich nicht von vornherein in ihrem Besitz wähnen, und bei unbefangener Prüfung ergiebt sich in der Regel, dafs die Extreme beiderseits nur relative Wahrheiten repräsentieren, erst zu einer neuen höheren Einheit emporgehoben werden müssen, um Allgemeingültigkeit beanspruchen zu dürfen. Darum stellt sich dem Dramatiker nach Vollendung eines Werkes das Problem nicht selten in völlig veränderter Beleuchtung dar und drängt ihn, es auch unter diesem Gesichtswinkel zu behandeln. So war es bei Kleist, so auch bei Hebbel, wenn dieser auf Judith, die sich dem Holofernes hingiebt, um ihr Volk zu retten, die Handwerkerstochter Clara folgen liefs, die sich Leonhard preisgiebt, um ihrer Versorgung sicher zu sein; „Maria Magdalena" ist das Gegenstück der „Judith". Bei Kleist und bei Hebbel fehlt jedoch der dritte Ton, welcher die Disharmonie der beiden ersten, in einer höheren

harmonischen Einheit auflöst, der versöhnende Schlufsakkord des Dreiklangs. Auch Ibsen fühlte sich innerlich genötigt, nachdem er im „Volksfeind“ den Wahrheitsfanatismus einseitig verherrlicht hatte, in der „Wildente“ die Einwände und Bedenken dagegen nicht zu verheimlichen, die Kehrseite der Medaille zu zeigen, aber er raffte sich dann auch zu der That auf, in „Rosmersholm“ aus diesen beiden Extremen, nicht etwa ein juste milieu, eine feige goldene Mittelstrafse des Kompromisses, sondern die wahre höhere Synthese zu bilden, in der die Gegensätze zur neuen Einheit verschmolzen erscheinen. Der „Volksfeind“, die „Wildente“ und „Rosmersholm“ bilden eine innerlich zusammengehörige Trilogie und nur in diesem ineinandergreifenden Zusammenhang kann besonders das Mittelstück der Dreizahl richtig verstanden werden.

Die „Wildente“ erschien 1884, zwei Jahre nach dem „Volksfeind“, in der Sache wie in der Form sein Gegenpol. Bei aller herben Beurteilung der Menschen und Verhältnisse wird der „Volksfeind“ doch von einem Unterstrom gesunden Vertrauens auf die Zukunft durchflutet, in der „Wildente“ herrscht die pessimistischste Verzweiflung, alles ist grau und düster, kein Lichtblick kann sich durch die schweren, die Sonne verhüllenden Wolkenmassen hindurchdrängen. Im „Volksfeind“ wird alles klar, deutlich und bestimmt ausgesprochen, in der „Wildente“ nichts beim Namen genannt, jegliches nur unsicher und schwankend angedeutet, den festen Umrissen des „Volksfeind“ entsprechen hier nur nebelhafte Konturen, das ganze Stück erscheint in eine beklemmende Atmosphäre der Ungewifsheit getaucht, die nervenaufregend und deprimierend zugleich wirkt. Der „Volksfeind“ ist das am leichtesten, die „Wildente“ das am schwersten verständliche Drama aus Ibsens Jahren der Vollreife. Als Bühnenstück wird der „Wildente“ überdies die relative Wirkungslosigkeit ihrer Aktschlüsse im Wege stehen. Auch im „Volksfeind“ strebt der Verfasser keineswegs danach, theatralisch effektvolle Aktschlüsse zu inscenieren, aber bei allem Bemühen nach naturalistischer Darstellung gestaltet sich das Ende eines jeden Aufzuges dem Dichter gleichsam unter den Händen, fast wider seinen Willen in dramatisch bewegter Form, er schliefst zumeist mit einem Epigramm. Mit einer Art Epigramm endet freilich auch der erste Akt der „Wildente“, wenn Gregers Werle auf die Aussöhnungsversuche des Grofshändlers erwiedert: „Sieh doch, Vater, dort spielen die Kammerherren Blindekuh mit Frau Sörby. — Gute Nacht und Lebewohl.“ Aber die beiden folgende Akte enden flach und die Spitze, in welche die beiden letzten auslaufen, ist zu spitz. Das fabula docet wird durch Frau Gina dem Zuschauer etwas gar zu ausdrücklich eingeschärft: „So geht es, wenn verrückte Menschen kommen und die intrikate Forderung pressentieren“ und im fünften Akt wirkt nach

Hedwigs erschütterndem Ende das kühl theoretische Schlufsgespräch zwischen Relling und Gregers erkältend.

Es ist der dramatische Hauptfehler des Werkes, für eine Satire zu tragisch zu verlaufen und für eine Tragödie das Thema zu satirisch zu behandeln. Einige Färbungen anders, einige Nuancierungen mehr und das Stück konnte ein übermütig heiteres Satyrspiel werden, in dem Gregers seine ideale Forderung mit verblüffender Naivetät wirklich bei lauter total zahlungsunfähigen Leuten einzutreiben sucht, denen heroischen Mut und hochherzige Gefühle zuzutrauen, ihn als ideologischen Prinzipienreiter lächerlich macht. Eine andere kleine Verschiebung, einige Schatten anders verteilt und wir erhalten eine das Los des Wahren auf der Erde beklagende, erschütternde Tragödie. Ibsen gab uns statt dessen eine Tragikomödie, sein Humor in der „Wildente" wirkt bitter, er brennt wie Salz in einer Wunde, da offenbart sich nichts von der lächelnden Überlegenheit eines weitschauenden Geistes über die kleinlichen Mängel und Fehler seiner Zeit, kein freier, kühner Spott, eine bissige, hämische Spöttelei herrscht vor und ebenso mangelt die grofse, herzerhebende Tragik unerschrockener für heilige Ideen mutvoll und freudig zum Tode schreitender Helden, die beiden Idealisten Gregers und Hedwig opfern sich völlig nutzlos für einen widerlichen, solcher Liebe unwerten Schwächling. „Kinder und Narren sagen die Wahrheit," wie eine Dramatisierung dieses Sprichwortes mutet die „Wildente" an, wo ein Kind, die 14jährige Hedwig, und ein Narr, Gregers Werle, als einzige, für ihre Ideale mit dem Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit einstehen. Gregers Werle ist kein tragischer, sondern blofs ein trauriger Held, ein echter Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt. Er betet Hjalmar so blindlings an wie sein klassisches Vorbild die Dulcinea von Toboso und der Photograph hat mit seinem in Gregers' Geist lebenden Bilde, nicht mehr gemein als die plumpe Bäuerin mit der edeln Dame, für welche Don Quixote sie hält; während aber der Ritter von der Mancha sterbend seiner Narrheit entsagt, beschliefst Gregers sich zu töten, weil er sich in Hjalmar Ekdal täuschte, das weckt im Zuschauer ziemlich gemischte Gefühle. Gregers giebt sich zwar alle Alluren eines tragischen Helden, sein Irrtum erscheint jedoch nicht als tragische Verblendung, wie etwa bei König Lear und bei Ödipus, sondern als komische, weil er den unbedeutenden Phraseur ohne Mark und Thatkraft für einen Heros hielt.

Die Ableitung tragischer Konsequenzen aus diesem an sich rein komischen Mifsverständnis verleiht dem Stück etwas Zwiespältiges, Peinliches, ja Unerträgliches, über das man nicht hinwegkommt. Ibsen wollte hier wie im „Baumeister Solness" so vielerlei, dafs die eine seiner Absichten häufig der andern hemmend in den Weg tritt. Trotz alledem bleibt die „Wildente", schon durch die erschreckende Natur-

wahrheit vieler ihrer Personen, ein höchst interessantes und bedeutendes Werk. Sie entsprang einer nihilistischen Periode, einer trostlosen Gemütsstimmung des Dichters und diese nihilistische Trostlosigkeit spiegelt sie getreu wieder, eben deshalb fehlt ihr der feste Untergrund einer einheitlichen Weltanschauung, deren jedes Drama bedarf, um voll zu wirken. Anfänglich dürfte Ibsen das Problem gereizt haben, ein Seitenstück zum „Volksfeind," wie „Peer Gynt" zu „Brand", zu schaffen, das „akute Rechtschaffenheitsfieber", an dem Stockmann laboriert, bei einer weniger hervorragenden und begabten Natur, die ihr seelisches Gleichgewicht nicht so leicht wieder erlangt, zu krankhafter Manie entartet zu zeigen. Darum wird Gregers Werle als ein geistig nicht allzu bedeutender, praktisch unfähiger Mensch dargestellt, der bis zu seinem 36. Jahr (so alt ungefähr wäre er zu denken) eine Lebensaufgabe sucht und sie endlich in dem Unternehmen zu finden glaubt, das Heim eines Jugendfreundes, den er seit fünfzehn Jahren nicht gesehen und dem er längst entfremdet wurde, von der Lüge zu reinigen. Dieser Versuch mifslingt selbstverständlich, denn Hjalmar Ekdal verlangt sich nicht im geringsten danach, im Licht und in der Wahrheit zu wandeln, sondern nach einem dick bestrichenen Butterbrot und einer Flasche frischen Bieres. Dieser offenbarer Lustspielstoff verträgt keine tragische Auffassung.

Ibsen brachte es diesmal wirklich nicht fertig, über seinem Stoff zu stehen; was ihm beim „Volksfeind" mit Unrecht vorgeworfen ward, trifft hier zu. Er wollte eine Seite seines Selbst verspotten, aber statt eines kräftigen, herzbefreienden Lachens erscheint ein wehmütiges, bitter-stolzes Lächeln auf seinen tiefgefurchten Zügen. Ibsens Humor in der „Wildente" giebt an Menschenverachtung dem Marius auf den Trümmern Karthagos nichts nach. Man kann sich kaum etwas Niederdrückenderes denken als das Ende des Dramas, wenn die süfse, kleine Hedwig tot in ihrer Kammer liegt und Gregers sich mit dem Entschlusse entfernt, gleichfalls das Leben abzuschütteln; „Rosmersholm" schliefst damit, dafs Johannes und Rebekka vereint in einen freigewählten Tod gehen, und doch wirkt dies dort ebenso erhebend als in der „Wildente" vernichtend. Das vorliegende Stück darf eben stets nur als eine Übergangsform vom „Volksfeind" zu „Rosmersholm" betrachtet werden. In dieser Trilogie entwickelt sich der Grundgedanke genau nach Hegelschem Schema, aus der Position (im „Volksfeind") die Negation (in der „Wildente"), darauf die höhere Synthese, wo die in beiden enthaltenen Wahrheitsmomente in einem dritten aufgenommen erscheinen (in „Rosmersholm"). Selbstverständlich plante Ibsen nicht schon, als er das erste der drei Stücke schrieb, die beiden anderen voraus, vielmehr dachte er eben 1882 ganz anders als 1884 und erst als „Rosmersholm" 1886 erschien, hatte er die Ein-

seitigkeiten beider Denkweisen überwunden. So geht es jedem tieferen Geist, den ein Gegenstand lebhaft beschäftigt, er sieht zunächt alle Lichtseiten, dann schlägt die Stimmung um und im Bestreben, gerecht und unparteiisch zu sein, erblickt er nunmehr blofs die Schattenseiten, während aber die schwächeren Kämpfer des Gedankens abwechselnd von der Scylla in die Charybdis und umgekehrt von der Charybdis in die Scylla geschleudert werden, ringt sich der energische. geschickte Pilot endlich durch und findet das rechte Fahrwasser, das ihn vor beiden Irrsalen bewahrend glücklich ins weite, offene Meer hinausträgt.

Gregers Werle ist kein solcher starker und kluger Geist, sein Hirn hat gerade nur für einen Gedanken Platz und den verfolgt er dann mit aller Zähigkeit, ohne nach links oder rechts zu blicken. Ihm ist es Bedürfnis, stets etwas zu vergöttern, und da er dies nicht in sich findet, mufs er es, wie er Relling ruhig zugesteht, aufserhalb seines eigenen Bereichs suchen. Zu diesem Idol wird ihm zuerst seine Mutter, dann sein Freund Hjalmar. Beides erscheint leicht begreiflich, die Mutter war wohl die einzige, die ihn mit Liebe behandelte, und sein Jugendgespiele Hjalmar, dessen Vater damals in Kompagnie mit dem alten Werle stand, wurden ja in ihren Studentenjahren von aller Welt bewundert. Gregers ist häfslich, das bildet einen wichtigen Einschlag in seiner Entwicklung, man mufs sich wohl hüten, das Schwergewicht solcher Thatsachen für das Verständnis eines Charakters zu vernachlässigen. Ist es doch blofs eine fable convenue, dafs körperliche Vorzüge nur von dem „schöneren“ Geschlecht gefordert würden und ein häfslicher Mann unter dieser Eigenschaft wenig zu leiden habe. Eine empfehlende äufsere Erscheinung bleibt für jeden gleich angenehm und wem sie mangelt, der mufs das bei jeder Gelegenheit unwillig spüren. Für Gregers trifft sich dies doppelt unglücklich, da ihm auch die geistige Befähigung fehlt, um sich durch das Bewufstsein inneren Wertes über solche Zwischenfälle zu erheben. So wird er eine einsiedlerische, mit sich und der Welt zerfallene Natur, nicht blofs durch seine Häfslichkeit, aber diese trägt sehr wesentlich dazu bei, wie ja unschöne Personen stets geneigt sind, die Unfälle des Lebens ernster und schwerer zu empfinden. Ein hübscher, junger Mensch, dem wo er sich zeigt die Mädchenherzen (in ihrer kompakten Majorität wenigstens) zufliegen, hätte sich trotz aller schlimmen Entdeckungen in Betreff seines Vaters kaum durch volle sechzehn Jahre auf dem weltabgelegenen Eisenwerk Höjdal mitten im einsamen Hochwald vergraben, um dann mit verbissener Hartnäckigkeit als alleinstehender Mann von dort zurückzukehren. Gregers will, wozu ihm jede Fähigkeit gebricht, das bestätigt sich im Grofsen wie im Kleinen. Er kann so wenig sein Zimmer selbst in Ordnung halten, als die Ehe zwischen Hjalmar und Gina ins rechte Geleise bringen; ihm fehlt Geschick und praktische Er-

fahrung, ohne welche keinen Schritt Erfolg begleitet. Frau Linde hält im „Puppenheim“ allerdings auch ein offenes Sichaussprechen der Gatten für das Richtige, aber sie lebt nicht wie Gregers in dem thörichten Wahn, nun werde sofort alles zwischen den beiden gut werden, sie will Klarheit schaffen um jeden Preis, obschon sie weiſs, dies sei ein Experiment auf Tod und Leben. Wenn Nora noch in dieser Nacht an ihre Thüre pocht, wird Kristine Linde der Freundin willig und ohne besondere Überraschung öffnen, Gregers Werle hingegen kommt mit „strahlend zufriedenem Gesicht“ um sich an dem Herrlichen, das er vollbracht, zu weiden und ist höchst überrascht als er das erwartete allgemeine Glück nicht findet. Er hätte gut gethan sich wie Relling damit zu bescheiden, daſs er, der Hagestolz, „diese Sachen nicht beurteilen kann.“

Gregers war überhaupt nicht von Haus aus thatkräftig und entschlossen. Er ging vor sechszehn Jahren in die Wildnis, um nicht länger mit seinem Vater zusammenzuleben, den er haſst, weil dieser seine Frau durch einen lockeren Lebenswandel betrübte, und den er verabscheut, weil er einsieht, daſs Leutnant Ekdal durch Håkon Werle ins Unglück, ja ins Zuchthaus kam, indes der wahre Schuldige wegen Mangels an Beweisen freigesprochen werden muſste. Das Vermögen seines Vaters betrachtet er — und darin ist er kein überspannter Narr, sondern einfach ein Ehrenmann — als durch schmählichen Betrug aus dem Schiffbruch des Hauses Ekdal gerettet und deshalb will er keinen Teil daran haben. Dort im Urwald geht er nun herum und präsentiert bei den armen Häuslern seine ideale Forderung, ohne bei den von Not bedrückten Gemütern Verständnis zu finden. Er selbst bestrebt sich ihr nachzukommen und doch läſst er zu, daſs alle Welt den alten Ekdal als unredlichen Geschäftsmann verdammt, indes sie sich vor dem reichen Groſshändler Werle bückt; ihm gebricht es an Mut, seinen Vater aufzufordern, den an Ekdal verübten Schurkenstreich gutzumachen. Das würde erfolglos bleiben, aber Gregers wäre es seiner Ehre schuldig, auch den aussichtslosen Versuch nicht zu unterlassen. Dagegen will er, als ein Zufall ihn nach langer Zeit wieder in die Stadt führt, in Hjalmars Los entscheidend eingreifen, ein ebenso aussichtsloses, aber weit thörichteres Vorhaben. Gregers ging die ganzen Jahre lang mit dem dumpfen Gefühl herum, er müsse etwas gegen all den Lug und Trug unternehmen, den er rings um sich in Blüte stehen sieht, jetzt vermeint er dies endlich entdeckt zu haben. Die edelmütige Wallung des ersten Augenblicks, die ihn ergreift, als er hört der ahnungslose Hjalmar sei durch Håkon Werle mit dessen einstiger Maitresse Gina Hansen verheiratet worden, ist sicherlich menschlich schön. Auch daſs es seinen Entschluſs nicht wanken macht, als er sieht wie Hjalmar seinen Vater vor der Gesellschaft ver-

leugnet, mag hingehen. Freilich zeigt schon dieser kleine Vorfall jedem Unvoreingenommenen, dafs Hjalmar Ekdal nicht der Mann sei, als welcher er sich in Gregers Augen wiederspiegelt. Der junge Werle jedoch denkt als Freund nicht unparteiisch und wenn er sich nicht so leicht von seiner guten Meinung abbringen läfst, so ist dies „seinem Herzen rühmlich.“ Doch müfste auch bei ihm dann Urteil wenigstens soweit die Natur bemeistern, dafs ihm bei der näheren Bekanntschaft mit dem Hjalmar von heute, wie sie der zweite und dritte Akt bringt, klar würde, dieser Mensch habe nichts mit dem Idealbild zu schaffen, das Gregers in ihm verehrt. Statt dessen fragt er in seiner Begier Hjalmar die Augen zu öffnen, womit er ja das wahre Glück desselben begründen will, keine Minute danach, ob dieser denn sehen wolle und fährt mit unerbittlichem Eifer in seinem Rettungswerk fort. So bestätigt sein Thun blofs die alte Spruchwahrheit: „Blinder Eifer schadet nur.“

Der junge Werle sieht die Dinge in einer ganz anderen Beleuchtung als die übrigen Menschen und es verhält sich mit ihnen wie mit der alten Bodenkammer, welche den Meeresgrund vorstellt und von der Hedwig meint: „es kann so ganz verschieden sein.“ Relling und Gregers betrachten dieselben Verhältnisse unter grundverschiedenen Augpunkten, wobei der Arzt richtiger, wenn auch nüchterner beurteilt als der enthusiastische Gregers. Dieser giebt zu, er sei, als Relling ihn oben im Höjdal kannte, zu vertrauensvoll gewesen und begnüge sich seither, seine ideale Forderung nur dann zu erheben, wenn er „vor einem wirklichen, echten Menschen stehe,“ aber den Irrwahn, Ekdal sei ein solcher, läfst er sich nicht einmal von diesem, der sich doch redlich Mühe giebt, ausreden. Es ist hochkomisch, wenn Gregers pathetisch ruft: „Ich werde schon sehen dich wieder in die Höhe zu bringen. Denn jetzt habe auch ich eine Lebensaufgabe. Ich bekam sie gestern“ und dem guten Photographen eine unheimliche Ahnung aufdämmert, welch einen Fanatiker er da vor sich habe. Hjalmar empfindet wahrhaft Angst, dafs sein neuer Hausgenosse die schönen Phrasen, mit denen er sich auszustaffieren pflegt, ernst nehmen und ihn nun durch irgend einen extremen Schritt aus seiner zufriedenen Häuslichkeit aufstören möchte. Er lehnt deshalb sogleich jede solche Intervention entschieden ab: „Ja, das mag sein; aber verschone m i c h nur damit.“ Und beschwichtigend fährt er fort: „Ich kann dich versichern, dafs ich mich — natürlich abgesehen von meiner leicht erklärlichen Melancholie — so wohl befinde, wie ein Mensch es nur wünschen kann.“ Aber Gregers bleibt unerschütterlich, so sehr das arme Opfer seiner unpassenden Beglückungspläne sich auch wehrt. Völlig vermag er sich nach diesen unzweideutigen Erklärungen über den Freund nicht zu täuschen, doch er hält am unaustilgbaren Glauben

fest, Hjalmar sei eine Persönlichkeit, mehr als das, eine Art höheres Wesen, zwar auf Abwege gebracht, die im Philisterium enden, allein von ihm zum Dienst der Wahrheit zurückzuführen.

Wie kommt Gregers, zwar ein unpraktischer und nicht besonders begabter, aber doch kein dummer Mensch, der im Gegenteil die Schliche und Kniffe seines Vaters jetzt wie früher sehr wohl durchschaut, zu dieser völlig irrigen Ansicht? Es scheint unerklärlich, eben weil der Grund so nahe liegt. Hjalmar war von Jugend auf ein hübscher, gewandter Bursche, zu dem der häfsliche, ungeschickte Gregers mit Bewunderung aufsah, stolz darauf, der Freund des flotten Jünglings mit dem leicht gerührten Gemüt und der herzgewinnenden Stimme zu sein, dem alle Herzen zuflogen. Ihm wie allen entging es, dafs sich hinter dieser bestechenden Aufsenseite ein hohles Innere barg, dafs Hjalmar nichts war als ein Anempfinder, der „es so schön verstand, die Verse und Gedanken anderer Leute zu deklamieren.“ Der junge Werle sah in dem Freund alle Eigenschaften verkörpert, die ihm fehlten, darum erblickte er in ihm einen Heros der Zukunft, dem sein ehrliches Gemüt mit neidloser Anerkennung zugethan war. Diesen Götterliebling als halbverbummelten Photographen, als Gatten eines früheren Dienstmädchens wieder zu finden, frifst ihm das Herz ab, zumal Gregers nicht mit Unrecht in erster Linie den durch seines Vaters Schuld erfolgten materiellen Zusammenbruch für diese traurige Änderung verantwortlich erachtet.

Wie ihn der Hafs gegen seinen Vater in Bezug auf dessen Geschäftspraktiken hellsehend macht, so verblendet ihn die Liebe für seinen Freund. Weder seine eigenen Erfahrungen, noch die Versicherungen Rellings und des alten Werle, die er nicht für unparteiische Richter hält, vermögen Gregers zum Schwanken zu bringen. Seinem Vater erklärt er übrigens, diese That sei für ihn selber ebenso notwendig als für Hjalmar, denn „wenn ich weiterleben soll, mufs ich Genesung für mein krankes Gewissen haben.“ Er betrachtet sich als Mitschuldigen, weil er schwieg, als Leutnant Ekdal ins Gefängnis wanderte, und hofft diesen Selbstvorwurf verstummen zu machen, wenn er Hjalmar moralisch hebt und rettet. Die Ekdals, Vater und Sohn, erscheinen ihm symbolisch wie eine angeschossene Wildente, die sich untertauchend in Tang und Algen festgebissen hat und nie wieder heraufkommt, wenn nicht ein besonders kluger Hund ihr nachtaucht und sie sogar gegen ihren Willen wieder hinaufbringt; diese Rolle möchte er bei Hjalmar spielen. Nach der Wildente heifst das Stück und sie bildet wirklich den Mittelpunkt, bald rein thatsächlich als das in der Bodenkammer lebende Tier, der Pflegling der „kleinen Wildentenmutter“ Hedwig, bald symbolisch und da wieder als Symbol für die verschiedensten Dinge, ja diese Symbolik wird oft so mystisch, dafs sie zur Allegorie zu zerflattern droht, wie

übertriebene Anwendung der Symbolik in Ibsens letzten Werken immer störender hervortritt. Gleich dem alternden Goethe beim zweiten Teil des „Faust“ geheimnisste auch Ibsen so manches hinein, was, ohne den poetischen Wert zu erhöhen, die Verständlichkeit schwer schädigte.

Was die wirkliche Wildente für Hedwig bedeutet, ist wichtig für die Handlung, was sie symbolisch bedeutet, ist nicht minder wichtig für den Sinn des Stückes. Gregers Erklärung trifft insoweit zu, als Leutnant Ekdal wie sein Sohn, gleich der Wildente, durch einen Streifschufs verwundet wurden, der, ohne tödlich zu sein, doch die Flugkraft lähmte, so dafs sie sich nie wieder frei aufzuschwingen vermögen; Gregers Irrtum beruht darin, dies nie zu übersehen.

Solch ein Wildenten-Schicksal besizt typische Bedeutung, denn es giebt fast in jedem Leben einen Moment, wo die Schrotkörner sich in den Flügel bohren und oft vernichten sie seine Schwungkraft, so dafs der Sturz aus der wirklichen oder erträumten Höhe in die Tiefe erfolgt. Bis dahin herrscht der Lebensmut, der sich auch im Streben nach Idealen äufsert, von da ab sucht man sich mit der Lebenslüge über ein unbefriedigendes Dasein hinwegzutäuschen. Relling als Arzt kalkuliert richtig, wenn er in diesem Selbstbetrug das wichtigste therapeutische Mittel erkennt und in der Auffindung der zweckentsprechenden Lebenslüge, die er dann seinen Patienten einimpft, die Hauptaufgabe des nüchternen Ratgebers. Gregers seinerseits urteilt nicht minder zutreffend, ein solches Leben sei „nicht wert gelebt zu werden.“ Im Unrecht bleibt einzig der Dichter, welcher jene allerdings sehr häufigen Fälle in diesem Stück als die alleingültigen darstellt und die nicht seltenen Ausnahmen vergifst, wo die Schrotkörner ziemlich unschädlich, nur ein paar Federn mit sich wegstäubend, vorbeisausen. Gregers hängt übrigens ohne es zu wissen auch an einer solchen Lebenslüge und beschliefst zu sterben, als sie ihm genommen wird; sie weist sogar das bei Ibsen freilich unerwähnt gebliebene charakteristische Symptom der Lebenslüge auf, die meist ein schwaches Spiegelbild des ursprünglichen, von ihr verdrängten Lebensplanes, das Ideal von ehedem in homöopathischer Verdünnung darstellt. Gregers wollte das wirkliche Leben mit den Forderungen des Ideals im Einklang sehen, nun erblickt er seine Lebensaufgabe darin, diese Anschauung bei seinem Freunde Hjalmar zur Geltung zu bringen. Seine Kur erfand er sich, nur nicht mit so gutem Erfolg. selber wie Lieutnant Ekdal, dessen Lebensideal die Jagd auf Bären im Hochwald war und der sich nun darin glücklich fühlt in einer „dunklen Bodenkammer“ zwischen „vier, fünf vertrockneten Christbäumen“, für ihn „dasselbe, wie der ganze grofse, frische Höjdalswald“, auf Kaninchen loszuknallen. Sein Sohn Hjalmar, dessen frühere Ideale einen höheren Schwung nahmen, bedarf demgemäfs einer etwas

grofsartigeren Lebenslüge. Er hatte von Ansehen und Ruhm geträumt, wozu sein verhältnifsmäfsig bedeutungsloser Beruf keine Aussicht gewährt. Um sich zufrieden zu fühlen, braucht er die schmeichlerische Hoffnung auf die merkwürdige Erfindung, durch welche er die Photographie zu einer Kunst umgestalten werde, und die trügerische Einbildung, er sei der Versorger seiner Familie, wähend der spielerische, arbeitsscheue Phrasenheld, in Wahrheit Frau und Kind den gröfsten Teil der Arbeit aufzubürden weifs, und es sein einziges Lebensziel zugleich im übertragenen wie im Wort-Sinn bildet, möglichst viel Butter auf dem Brot zu haben. Die willige Hilfsbereitschaft der beiden wird für seine Trägheit zur beständigen Verleitung. Relling kann auf seine Resultate stolz sein, aber ist diese Erfindung der Lebenslüge als stimulierendes Prinzip nicht jene Lebenslüge, mit der er sich selbst über seine verdorbene Existenz hinwegtäuscht? Relling mag einst den Ehrgeiz gehegt haben, als Arzt der Menschheit grofse Dienste zu leisten, er begnügt sich jetzt damit, verkommende Existenzen, wie den ewig betrunkenen Theologen Molvik, durch seine Künste vor der Selbstverachtung zu retten und so dem Dasein zu erhalten. In der Einbildung, damit ein verdienstliches Werk zu thun, besteht seine Lebenslüge, ohne die er so wenig weiter zu vegetieren vermöchte als Molvik ohne den Wahn, er sei dämonisch. Ein gewisser rührender Schimmer fällt auf Relling, als er die bevorstehende Heirat Bertha Sörbys mit dem alten Werle erfährt; da geschieht ihm, was er bei seinen Patienten so klug zu verhindern weifs, für einen Augenblick wird ihm der Abstand klar zwischen dem, was er erstrebte und was er wurde. Die Scham vor sich selbst droht ihn zu ersticken, aber er wird sie nach Molviks Rezept vertreiben.

Dieses Rezept wandte einst auch Gregers' Mutter an, wenn sie das Zusammenleben mit dem Manne nicht mehr ertragen konnte, der sie blofs in Erwartung einer reichen Mitgift zur Frau wählte, und sich später für seine Enttäuschung durch allerlei Liebeshändel schadlos hielt. Ibsens Grundthema von der Ehe ohne Liebe, die für alle Teile unheilvoll endet, klingt wie im „Brand“, im „Bund der Jugend“ (Monsen) und den „Gespenstern“ hier abermals an. Auch die Vererbungsfrage spielt wieder mit hinein, die trübe Lebensansicht und der überscharfe Blick für fremde Mängel können von Frau Werle auf Gregers freilich viel einfacher im täglichen Verkehr, in dem sie gemeinsame Sache gegen den Vater machten, als im Wege physischer Vererbung psychischer Anlagen übergegangen sein. Die Vererbung der Charaktereigenschaften von der Mutter auf den Sohn ist hier ebensowenig erwiesen als jene körperlicher Gebrechen von Vater auf die Tochter, denn stets bleibt es zweifelhaft, ob Hedwig wirklich Håkon Werles Kind sei. Gregers' Hartnäckigkeit wie seine Forderung eines auch

das Liebste willig hingebenden Opfermutes gemahnt an Brand, gleichfalls den Sohn einer liebeleeren Ehe. Frau Sörby entschuldigt den alten Werle in ähnlicher Weise wie Frau Alving den toten Gatten, die Leichtfertigkeit des Mannes wurde durch übertriebene Eifersuchtsausbrüche der Frau und ihre bitteren Vorwürfe nur gesteigert. Gregers' Mutter verstand nie sich in fremde Charaktere hineinzufinden, deshalb blieb ihr die Kunst, Menschen richtig zu behandeln, ebenso fremd als ihrem Sohne. Es ist eine bittere Ironie des Dichters, dafs der gewissenlose Kaufmann Werle und seine langjährige Haushälterin Bertha Sörby zu jener rechten Ehe gelangen, zu der Gregers seinen Freund hinsteuern möchte; die gegenseitige Amnestie für begangene Sünden giebt ihnen den Mut, mit gutem Vertrauen zu einander ein neues Leben in voller Wahrheit zu beginnen. Die Witwe des „Pferdedoktors", der sie prügelte, hat ein bewegtes Leben hinter sich, praktisches Taktgefühl und sichere Offenheit befreiten sie aus ihrer zweifelhaften Stellung, als Håkon Werles Frau will sie ehrlich ihre Pflichten bei dem Erblindenden erfüllen.

Bertha Sörby hat ihre Aufgabe gelöst, sie hebt sich aus dem Schmutz und bewegt ihren Gatten zu thätiger Reue, wie sie sich in der Schenkungsurkunde ausdrückt, während der steife Doktrinär Gregers „alles oder nichts" verlangt, begnügt sie sich, das Mögliche und ihr Erreichbare ins Werk zu setzen, sei es noch so wenig. Relling behält gegen den jungen Werle Recht mit dem Ausspruch: „Wenn Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge nehmen, so nehmen Sie ihm auch zu gleicher Zeit sein Glück." Gregers irrt, indem er glaubt, Hjalmar stehe über dem Durchschnitt, der Zuschauer könnte leicht umgekehrt annehmen, der redselige Photograph der mit gleicher Vorliebe die schönsten Redensarten im Munde, wie die schönsten Butterbrote zum Munde führt, sei tief unter dem Durchschnittsmafs zu taxieren. Doch der junge Ekdal, der sich willenslos von jeder stärkeren, seinen Widerspruch nicht beachtenden Natur leiten läfst, so früher von Håkon Werle, dann von Gina und Relling und endlich von Gregers, ist blofs ein schwacher, aber kein schlechter Mensch. Seine falsche Erziehung machte ihn zu einem um so gefährlicheren, weil naiven Egoisten, der sich selbst all die tönenden Phrasen, welche er so freigebig um sich streut, glaubend in süfser Selbsttäuschung lebt, woraus ihn erst Gregers unsanft aufrüttelt. Wie charakteristisch klagt er weichmütig sich selbst an, er habe „an dem Tisch des reichen Mannes" schwelgend Hedwigs Wunsch vergessen, nachdem er sie eben noch ärgerlich angefahren; als er Gregers von den schwachen Augen des Kindes, das erblinden müsse, erzählt, schliefst er seufzend: „O es ist so namenlos hart für mich." Und doch läfst er statt selber zu arbeiten, Hedwig retouchieren, um mit dem alten Ekdal, „dem Greis

im Silberhaar“, im Gerümpel der Bodenkammer herumzuwühlen! Mit jämmerlicher Feigheit meint er, während er, auch da blofs an sich denkend, dem Kinde nur zu gern den Pinsel übergiebt, sich vor jedem Vorwurf zu salvieren, wenn er halb drohend hinzufügt: „Ich will keine Veranwortung haben. Du mufst selbst die Verantwortung übernehmen, — das sag' ich dir.“ In die Schule darf Hedwig nicht gehen, um die Augen zu schonen, aber das anstrengende Retouchieren gestattet er ihr. Und das Kind liebt ihn, wie gerade solche schwache Charaktere oft am innigsten geliebt werden (Hjalmar erinnert darin an Noras Vater), sie glaubt so felsenfest an die merkwürdige Erfindung, die er vorhat. Seine Frau Gina denkt darüber schon skeptischer, aber sie ist klug genug, das nicht merken zu lassen. In ihrer Ehe fand sie ja nicht blofs die verlorene Ehre wieder, sondern erklomm eine höhere Stufe als sie erwarten durfte. Für sie bleibt ihr Mann durch seine vornehmere Herkunft und Bildung stets ein übergeordnetes Wesen, zugleich aber eine Art kleines Kind, das sie bemuttert und beaufsichtigt, dessen Launen sie geduldig erträgt. Der Gedanke, sie zähle fast vierzig Jahre, während er erst in der Mitte der Dreifsig steht, trägt wohl auch bei, sie nachgiebiger und duldsamer gegen seine Schwächen zu stimmen. Im übrigen spricht Gina, eine phlegmatische Natur, aber gute Mutter und sorgsame Hausfrau, wohl die reine Wahrheit, wenn sie, als Hjalmar von Gregers die Augen geöffnet wurden, behauptet, sie habe „so reichlich mit dem Haushalt und den täglichen Geschäften zu thun gehabt“, dafs sie „diese alten Intriguen beinahe schon vergessen.“ Sie verweigerte sich dem Grofshändler als sie in seinem Hause diente, dem Witwer gab sie sich, durch ihre Mutter verleitet, hin, in der Hoffnung, er werde sie heiraten. Diese spekulative Absicht mag nichts weniger als löblich sein, doch kam Gina Hansen mehr durch Verlockung und böses Beispiel als durch eigene schlechte Triebe zu Fall, und nicht ganz mit Unrecht rückt sie ihrem Gatten vor, was denn ohne sie aus ihm geworden wäre. Ihr Milieu war nicht jenes moralisch reinlicher Leute mit verfeinerten Empfindungen, sie ist schier unfähig zu begreifen, wie Hjalmar diese verjährte Geschichte so todesernst nehmen kann. Wessen Kind Hedwig sei, erscheint nicht zur Evidenz aufgeklärt, bei Ibsen wird ja von nun ab alles immer dunkler und mystischer. Gina versteht gar nicht, was Gregers will (der Dichter deutet dies an, indem sie alles wörtlich nimmt, was Werles Sohn bildlich meint), aber sie kennt ihren Hjalmar und bringt es, freilich mit andern Mitteln als der Wahrheitsapostel, dahin, dafs er zu ihr zurückkehrt. Sie ködert ihn, statt mit der idealen Forderung, viel sicherer mit einigen Schnitten Pökelfleisch, frischer Butter und warmem Kaffee, und als sie ihn erst so weit bekam, da kleistert er von selber den am Abend vorher mit so stolzer

Attitude zerrissenen Schenkungsbrief des alten Werle wieder zusammen.

Käme jetzt nicht Gregers, so würde Hjalmar sehr bald vergnügt wieder in der „Sumpfluft“ atmen, das liebebedürftige Kind nach einigen schönen Phrasen an sich ziehen, der leidige Zwischenfall möchte allen bald nur wie ein böser Traum erscheinen. Doch mit Gregers Eintritt gerät Hjalmar (halb aus Scham) wieder unter den Bann der ihm von diesem eingeimpften Vorstellungen, fängt abermals an zu perorieren, sich an dem Klang seiner eigenen Worte zu berauschen, er übertyrannt den Tyrannen und will, um nur ja zu beweisen, wie sehr er die ideale Forderung zu würdigen versteht, die Sache noch weit schroffer auffassen als der junge Werle. Keine Vergebung, keine Verzeihung, Ekdal spricht sich in einen förmlichen Wutanfall gegen die arme, schuldlose Hedwig hinein, da unterbricht ihn der Schufs aus der Bodenkammer.

Dort hinein war das Mädchen geschlichen, um nach Gregers' Rat durch Aufopferung des Teuersten, was sie besafs, ihrer Wildente, dem Vater zu beweisen, sie liebe ihn weit mehr als alles andere, dort vernimmt sie das Gespräch und als die laute, zornige Stimme drin verkündet, dafs sie nicht fähig wäre ihr Leben für ihn zu lassen, da drückt sie die Pistole, statt auf ihren Pflegling, gegen sich selbst los und stirbt, um zu zeigen, welche tiefe Kindesneigung sie für den Mann empfand, der so höhnisch-herzlos von ihr dachte.

In dieser armen, kleinen Hedwig mit der grofsen, rührenden Liebe für den Vater im Herzen schuf Ibsen eine seiner schönsten Gestalten; an ihr nahm sein Gemüt Anteil und es ist wohl mehr als Zufall, dafs sie den Namen seiner eigenen Schwester (Frau Stousland in Skien) trägt. Sie wäre bereit alles für Hjalmar hinzugeben und als sie diesen so entsetzlich, so häfslich reden hört, krampft sich ihr junges Herz zusammen. Er that ihr das Schrecklichste, was ihr zugefügt werden konnte, als er an ihrer Liebe zweifelte. Die namenloseste Bestürzung erfafst sie, alle Seelenqualen stürmen auf sie ein, die Pistole, mit der sie ihre Wildente opfern wollte, zittert in ihrer Hand, das Leben liegt als ein Fremdes, Fürchterliches vor ihr und in diesem Wirrsal der Gefühle klingt ihr der bittere Ausspruch des Vaters gleich einer Stimme von oben. Sie will ihm eine klare, unzweideutige Antwort erteilen. So erhebt sie rasch die Schufswaffe und tötet sich selbst. Nun wird er nicht mehr an ihrer Kindesliebe zweifeln. Der sich in ihr vollziehende psychische Prozefs wird vom Dichter unbestreitbar zutreffend aufgefafst; die That kommt zwar für die Personen auf der Bühne, für Hedwigs Eltern und Gregers, als etwas völlig Unerwartetes, nicht so für die Zuschauer. Der Arzt Relling deutete ja schon früher an, dergleichen sei möglich. Hedwig

befindet sich in dem „gefährlichen Alter“, wo sich aus dem Kind das Weib zu entwickeln beginnt, in einem körperlichen und geistigen Übergangsstadium, das zu den extremsten Entschlüssen neigt. Ihre Verzweiflungsthat entspricht dem erregten Gemütszustande durchaus; es wäre ein billiger, aber unzutreffender Witz, da von einer aus der Pistole geschossenen Lösung zu sprechen. Die volle Majestät des Todes fliefst verklärend um diese Leiche, die so früh heimgegangene Seele war eines besseren Loses wert. Aber giebt es denn in der Welt der „Wildente“ ein wünschenswerteres Los als rasche Hinwegnahme? Fühlt man sich nicht versucht, an dieser Bahre den erschütternden Chorgesang des sophokleischen Dramas anzustimmen:

„Niemals geboren sein wäre das Beste,
Auch in der Jugend zu sterben ist gut.“

Hedwigs bisheriges Dasein war in geistiger Blindheit dahingeflossen, indem sie in Hjalmar Ekdal den Inbegriff aller Vorzüge verehrte, ihr künftiges Leben würde sich um so trostloser gestalten, weil zur körperlichen Erblindung das geistige Sehend-Werden sich gesellen möchte und sie ihr Ideal dauernd in seiner wahren Gestalt erkennen würde, wie dies im Augenblick des Todes vielleicht schon geschieht. Ein kurzer, starker Schmerz und ein geistiges und leibliches Dahinsiechen, die Wahl fällt nicht schwer. Hedwig ist zu gut dazu, mit einer der Lebenslügen Rellings abgefunden zu werden; sie scheidet rein und ganz, nicht beschmutzt und entwürdigt durch das Weiterleben im Sumpf. Ihr Tod mahnt an das Ende des zarten Luftgeistes Ariel in Ernest Renans philosophischem Drama „Caliban,“ der allein es verschmäht, mit dem zur Macht gelangten Caliban zu paktieren, sein Kompromifs mit der rauhen Wirklichkeit zu schliefsen und in einer solchen Welt nicht länger atmen mag. Hedwigs Sterben müfste eine mächtige tragische Wirkung üben, würde der reine, volle Akkord nicht durch den Gedanken, wie unwert der faulenzerische Phrasenheld Hjalmar eines solchen Opfers sei, zu einer schneidenden Dissonanz verunstaltet. Der echte Jugend-Idealismus des Kindes opfert sein Leben für den verlogenen Pseudo-Idealismus des Photographen, dem es mit den Redensarten, welche das Mädchen für bare Münze nahm, gar nicht so ernst war. Und, was das Schlimmste, ihre hochsinnige That wird für Hjalmar Ekdal, sobald der erste Schmerz vorüberzog, nichts sein als „ein schönes Deklamationsthema“ mehr.

Diese niederschmetternde Wahrheit mufs endlich auch Gregers Werle zugeben. Er geht, um seine Bestimmung zu erfüllen, die darin bestand, „der dreizehnte bei Tisch zu sein.“ Die Annahme wäre irrig, Gregers fühle sich an Hedwigs Tode schuldig und wolle Gericht über sich selber halten. Diesen Gedanken gab er ihr nicht ein, es war ihre eigene, freie That, aber er fängt an zu begreifen, dafs seine Methode

die Dinge und die Menschen zu behandeln für alle zum Unheil ausschlage. Er wollte sein Leben daran setzen, Hjalmar aus dem Sumpf zu erheben und er mufs jetzt einräumen, dies sei die für den einstigen Freund geeignetste, angenehmste Existenz gewesen und kein schlimmerer Dienst habe ihm geleistet werden können, als der Versuch ihn davon loszulösen. Diesem Menschen war nicht zu helfen, denn er wollte sich gar nicht helfen lassen. Ibsen denkt nicht daran den Heldenmut des grofsen Opfers zu verhöhnen, den er in der „Komödie der Liebe,“ den „Kronprätendenten,“ im „Brand,“ bei den Christen in „Kaiser und Galiläer,“ zuletzt noch im „Volksfeind“ so schwungvoll feierte. Es liegt etwas Heiliges und Hohes in der Idee, dafs ein Mensch, für den ein anderer freiwillig sein Leben hingebe, dadurch für eine höhere Lebensaufgabe geweiht werde (diesen Glauben verherrlicht der Dichter gleich darauf überschwänglich in „Rosmersholm“); nur mufs dieser andere Mensch eben eine derart bedeutende Persönlichkeit sein, dafs ein solches Opfer im Interesse der Menschheit liegt. Man giebt aber nicht sein Leben hin für ein so armseliges Geschöpf, wie es Hjalmar Ekdal unter dem Druck der Verhältnisse wurde; die Freude des Photographen an klingenden Redewendungen, an die er im Moment, wo er sie gebraucht, auch zu glauben sich einbildet, erinnert übrigens an Stensgard. Hjalmar ist ein Typus, kein Ausnahmsmensch, vor allem in seiner Vorliebe für hochtönende Worte, mit denen sein Handeln beständig im Widerspruch steht, Idealist in der Form, Realist in der Sache; wir werden die Realisten in der Form, Idealisten in der Sache vorziehen. Der Dichter führt uns in pessimistischer Verbitterung an Hedwigs Leiche: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde,“ aber weder Hedwigs noch Gregers Ende beweist die Richtigkeit der Anschauungen Rellings, mag Ibsen dies auch vielleicht in einer vorübergehenden nihilistischen Wallung beabsichtigt haben. Wie Hjalmar den Pseudo-Idealismus, so vertritt Gregers den Hyper-Idealismus, zwei gleich lebensunfähige Mifsgeburten, der echte Idealismus hingegen, der „Volksfeind“ und in „Rosmerholm“ triumphiert, wird auch in der „Wildente“ nicht überwunden. Gregers Werle gleicht übrigens selbst dem Pflegling Klein-Hedwigs, der angeschossenen Wildente, so allein und ohne Wesen ihrer Art, ohne Familie, so fremdartig wie diese in der Bodenkammer unter den Hühnern und Kaninchen, steht er unter Menschen, zu denen er nicht pafst und die ihn nicht verstehen. Seine Jugenderinnerungen wehren ihm den freien Flug wie der Wildente der zerschossene Flügel. Er wirkt Mitleid einflöfsend, Bedauern weckend wie diese. Dennoch müfste man als das treffendste Motto für diese eigenartige Natur die Verse Grillparzers bezeichnen:

„Ein Held ist wer das Leben Grofsem opfert,
Wer's für ein Nichts vergeudet, ist ein Thor.“

Und Gregers hat sein Dasein nicht minder als Relling vergeudet, obschon auf andere Weise; seine Lebensauffassung ist ebenso falsch als jene des Arztes.

Gregers Werle will als naiver Utopist die Menschen von heute auf morgen völlig umändern, wo Thomas Stockmann schon die klare Einsicht in den langen Entwicklungsprozefs gewonnen, der dazu nötig sei, um ein Bauernhuhn in einen Fasan zu verwandeln. Der kurzsichtige Doktrinär verlangt seine ideale Forderung auf der Stelle honoriert zu sehen, während der echte Idealist weifs, dafs hier ein Wechsel auf die Zukunft vorliegt, dessen Einlösung von der Gegenwart nicht zu erwarten steht. Nur der ungeduldige Schwärmer kann glauben, die Umgestaltung der menschlichen Anschauungen sei im Handumdrehen durchführbar, indes doch jeglich Ding seine Zeit will. Der unzufriedene Ideologe mag Hacke und Spaten wegwerfen, weil die ärmliche Hütte sich nicht auf einen Wink mit dem Zauberstab der Prinzipien in einen schimmernden Palast verwandeln wollte, der Idealist trägt unverdrossen Bausteine herbei zum Tempel der Zukunft, auch wenn er ihn nicht vollendet schauen sollte. Darum wird die „Wildente“ keinen wahren Idealisten entmutigen, er wird vielmehr, wenn er den Ideologen scheitern sieht, nur um so zuverlässiger an seinen Grundsätzen des echten Idealismus festhalten, an der unermüdlichen Arbeit für die allmählige, im Entwicklungsgang der Menschheit begründete Hinüberführung des Ideals in das Leben.

XI. und XII.

(„Rosmersholm“.)

Grillparzer schrieb im Jahre 1822 auf einen jener verstreuten Zettel, denen wir viele wichtige Einblicke in das Wesen der Kunst danken: „Ein Kunstwerk mufs sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar; und doch schon für das blofse Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes. Wer etwas schafft, das der gemein-menschlichen Fassungskraft nichts ist und erst der tiefsinnigen Reflexion sich gestaltet, hat vielleicht ein philosophisches Problem glücklich in poetischer Einkleidung gelöst, aber er hat kein Kunstwerk gebildet.“ Jedes dieser Worte ist vollwichtiges Gold, für Künstler und Kunstkritiker höchst wertvoll. Sehr irrig wäre es aber, hieraus eine Waffe gegen Ibsens Dramen und ihren dunkeln Tiefsinn schmieden zu wollen, diese entsprechen vielmehr den Forderungen Grillparzers; jedes von ihnen enthält eine Fülle lebenswahrer Gestalten, geeignet, das Interesse des Zuschauers zu fesseln, und in jedem birgt sich aufserdem ein weit über den vorgeführten Lebensausschnitt hinausreichendes, zu den wichtigsten Problemen hinleitendes Geheimnisreiches, Beziehungsvolles, so auch „Rosmersholm“. Die Liebesgeschichte der dämonischen Rebekka West und des weichen, reinen Johannes Rosmer bietet dem Hörer gewöhnlichen Schlages hinreichend originelle Anregung und Aufregung, dahinter ahnt er dunkel noch ein Weiteres, einen süfsen Kern von allgemeiner Bedeutsamkeit, der unter der bitteren Schale der augenfälligen Handlung versteckt liegt. Und in der That: die wichtigsten Probleme, von deren Wiederhall unsere Tage durchzittert werden, finden hier ihre Darstellung und eigenartige Beantwortung. Durch den Versuch „Rosmerholm“ zu deuten, wird zugleich jene wahrhaft vorbildliche Weltanschauung Ibsens dargethan, welche sich am hellsten hier in seinem reifsten Werke wiederspiegelt.

Unsere Ansicht, wonach „Rosmersholm“ als Schlufsteil einer tiefwühlenden Trilogie die Antwort auf die in den beiden ersten Teilen gestellten Fragen enthalte, steht im Widerspruch mit der üblichen Meinung, „Rosmersholm“ sei selbst eine Frage ohne Antwort, eine

Geschichte, die nur an einem Schlufspunkt jedoch an keinen Endpunkt anlange, da der Knoten durch den romantischen Doppelselbstmord Rosmers und Rebekkas zerhauen, aber nicht gelöst werde. Sehr bedeutende und geistvolle Forscher haben öffentlich erklärt, dies Stück nicht ganz zu verstehen und manches Jahr erging es mir nicht besser; ich lebte mit dem Werk, das mich immer stärker anzog und beschäftigte, förmlich auf Kriegsfufs und suchte mit allen Mitteln des Sturmlaufes wie der methodischen Belagerung seines Geheimnisses Herr zu werden. In langen Kämpfen erwuchs mir eine Anschauung, von der ich erst später erfuhr, sie werde auch von Henrik Jaeger geteilt, und sie befestigte sich bei mir so innig, dafs ich mich berechtigt fühle, diese Deutung mit dem Anspruch einer Lösung hier wiederzugeben.

Wenige Monate nach dem Erscheinen des Werkes, am 5. Mai 1887, fand die erste Aufführung im Berliner Residenztheater statt und nachhaltig war ihr Eindruck auf uns alle im Zuschauerraum. Jeder hatte das Gefühl, vor einer gewaltigen geistigen Potenz zu stehen, mit der man sich so oder so auseinandersetzen müsse. Rosmers Wort von den Adelsmenschen, die er schaffen möchte, schlug zuerst ein*) und in der That war damit der tiefste Kern des Stückes erfafst. Die Frage nach der Beschaffenheit der Menschen der Zukunft ist das Problem von „Rosmersholm“, die Proklamierung der freudigen Adelsmenschen seine Beantwortung. Das Drama führt uns mitten in den Zeitkampf der sich befehdenden Weltanschauungen und eröffnet zugleich den Ausblick auf die Überwindung dieser Gegensätze durch eine höhere, edlere Lebensansicht, eben jene, die Johannes Rosmer verkündet. Die „Wildente“ war ganz in die Enge des Privatlebens hinabgetaucht, dem Gesetz des Kontrastes treu, vertiefte sich der Dichter nun in „Rosmersholm“, vor allem in die grofsen, öffentlichen Fragen, welche schon in allen Werken von „Brand“ an bis zum „Volksfeind“ eine immer ausführlichere Würdigung und breitere Behandlung fanden und die in der „Wildente“ scheinbar verschwanden, um sofort ihre glorreiche Auferstehung zu feiern.

Ein äufserlicher Umstand wirkte dabei mit. Nach einer Pause von elf Jahren war der Dichter im Sommer 1885 zum zweitenmal

*) Als diese Blätter bereits in Druck gehen sollten, erfolgte genau 6 Jahre später, am 4. Mai 1893, im deutschen Volkstheater zu Wien die Erstaufführung der Tragödie. So mächtig auch die Wirkung war, wozu das treffliche Spiel der Darstellerin der Rebekka beitrug, glitt doch dies entscheidende Wort, dank der Unzulänglichkeit des strebsamen, tüchtigen, dieser Rolle aber durchaus nicht gewachsenen Darstellers, fast unbeachtet vorbei. Wiener Leser mufs der Verfasser bitten, bei allem, was hier über Johannes Rosmer gesagt wird, zunächst an die Jammergestalt dieses Rosmer, halb priesterlicher Geck, halb Schwachsinniger zu vergessen, dann erst können sie unbefangen urteilen.

seit seiner freiwilligen Selbstverbannung in die norwegische Heimat gereist. Er fand mit Überraschung ein völlig verändertes Land. Das war nicht mehr die Zeit des gemütlichen Stilllebens, wo die Politik nur einen Kampf einiger Intriguanten um Einflufs und Rangstellung bedeutete, wie er dies im „Bund der Jugend“ verspottet; nun rangen im ganzen Land zwei starke, scharfgeschiedene Parteien miteinander und jeder nahm Stellung zu diesem Streit um die Grundsätze des öffentlichen und also indirekt, auch des privaten Lebens. Diese Erfahrung mufste auf den Poeten nach der tief schmerzlichen Stimmung der letzten Jahre eine sehr günstige Rückwirkung üben. Hier war Leben, Bewegung, Vorwärtsstreben, kein blofses Vegetieren, wie er es früher mit bitterem Unmut verurteilt hatte, es herrschte ein energischer Widerstreit der Meinungen und aus diesem kann sich das Bessere, Höhere entwickeln, indes die träge Ruhe bald zu geistlosem Versumpfen aller Fragen, unrettbarem Hinsiechen des öffentlichen Geistes führt. Der Kampf als solcher konnte Ibsen nur sympathisch sein, ihn mit Zuversicht für die Zukunft seines Volkes erfüllen; „Sturmwetter habe ich immer geliebt,“ schrieb er ja noch im Frühjahr 1891 an seine Schwester nach Skien, die mir diesen Brief zeigte. Die Art des Kampfes aber widerte ihn auf das Tiefste an. Niedrige persönliche Gehässigkeiten, statt sachlicher Motive vorgebracht, riefen in ihm, wie er gesagt haben soll, den Eindruck hervor, als ob Norwegen nicht von 2 Millionen Menschen, sondern von 2 Millionen Hunden und Katzen bewohnt würde. Diese Art der Polemik in politischen (neuestens leider ebenso in künstlerischen) Dingen, hat sich ja auch in anderen Ländern eingebürgert und es bedarf durchaus keiner tiefgehenden Kenntnis nordischer Verhältnisse, um den Kampf zwischen Mortensgårds „Leuchtfeuer“ und Krolls „Amtszeitung“ zu begreifen. Der Ekel vor solcher Methode den Streit auszutragen, treibt in allen Ländern die weniger derb organisierten, feinfühligeren Naturen von dem Felde der aktiven Politik. Während die Meisten sich begnügen, diesem unschönen Parteiwesen unwillig den Rücken zu kehren, wird es für Ibsen zum Anlafs, auch den Grundsätzen der Fraktionen, die sich mit so erbärmlichen Mitteln zu realisieren suchen, schärfer nachzuspüren, sie einer tiefbohrenden Kritik zu unterwerfen. Die überraschenden Resultate, zu denen er gelangt, nötigen ihn innerlich, sich ebenso, jetzt von der Bewegungspartei, wie früher von den Konservativen loszusagen und sein eigenes Zukunftsprogramm aufzustellen.

Dies geschieht in „Rosmersholm“. Die hier verkörperten Ideen sind nicht erst an der Schwelle des Greisenalters in dem Poeten erwacht, sie haben sich lange in ihm vorgebildet und tauchen bereits seit „Brand“ wiederholt in seinen Werken auf; jener Widerwille gegen die Parteistreitigkeiten in der Heimat bietet nur den letzten, äufseren

Anstofs, der sie im Geist des Dramatikers klar und zur That werden läfst. Von besonderem Interesse ist in dieser Beziehung ein Privatbrief Ibsens vom 20. Dezember 1870, wo er schreibt: „All das, wovon wir bis Dato leben, sind ja doch nur die Brosamen von dem grofsen Revolutionstisch des vorigen Jahrhunderts und diese Kost ist nun lange genug wiedergekäut worden. Die Begriffe verlangen nach einem neuen Inhalt und nach einer neuen Erklärung. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nicht mehr dieselben Dinge wie zur Zeit der seligen Guillotine. Dies ist's, was die Politiker nicht verstehen wollen und darum hasse ich sie. Die Menschen wollen nur Spezialrevolutionen, Revolutionen im Äufserlichen, in dem Politischen. Aber das sind lauter Lappalien. Um was es sich handelt, das ist das Revoltieren des Menschengeistes." Daran arbeitete Ibsen mit Erfolg, denn es erweist sich zum guten Teil als sein Werk, wenn die heutige Generation aufgehört hat, blofs vom Vätererbe zu zehren, wenn sie die Gedanken neuer Männer, ja ihre eigenen zu denken wagt. Ihm selbst wurde es nicht leicht, sich von diesen veralteten Parteischablonen zu befreien, er blieb noch lange ein Kind des Revolutionszeitalters mit seinem unbedingten Streben nach Selbstherrlichkeit des Individuums, nach schrankenlosem Geltendmachen der eigenen Persönlichkeit. Alles Solidarische war ihm verhafst, jeder staatliche Zwang ein Greuel, noch im „Volksfeind" denkt er so. „Rosmersholm" erscheint auch deshalb so bedeutsam, weil der Dichter sich damit von jener Richtung auf grenzenlose Überschätzung der persönlichen Selbständigkeit und Unabhängigkeit, von jedem fremden Faktor freizumachen beginnt, ein Prozefs, der sich dann in der „Frau vom Meere" vollendete.

Den Autoritäten, die, wie der Propst im „Brand", wie Pfarrer Manders in den „Gespenstern", der Stadtvogt im „Volksfeind" und Rektor Kroll in „Rosmersholm" unbedingte Unterwerfung des Einzelnen unter die allgemeine Sitte, die überlieferten Ansichten und die behördlichen Meinungen fordern, war Ibsen stets feindlich entgegengetreten. Nun aber kehrte er sich auch gegen jene, die nur ein Gesetz kannten, die eigene Natur und den eigenen Willen, jetzt zeigte er zum erstenmal die verderblichen Konsequenzen rücksichtsloser Selbstbehauptung des durch keinen Glauben gehemmten Einzelnen. Ein Glaube bedeutet zugleich eine Verpflichtung, der Glaubenslose kennt auch keine Verpflichtungen; der religiöse Glaube vermag allerdings durch den Glauben an eine Sache z. B. die der Entwicklung der Menschheit ausreichend ersetzt zu werden, aber nur der lebt sittlich, der ein Höheres aufser sich kennt, in dessen Dienst er sich stellt, wer sich als Selbstzweck erscheint, ist unsittlich und wird auch so handeln. Dieser Grundsatz einer neuen Moral scheidet „Rosmersholm" von den früheren Werken Ibsens. Nicht blofs kleine Naturen wie Gregers

Werle, die in sich selbst nicht Halt genug finden, auch grofse Charaktere voll Willensenergie wie Rebekka West sollen sich dem Gebot unterwerfen, ein anderes, ein Fremdes zu kennen, dem sie zu dienen berufen sind. Das bedeutet, sich nicht mehr von allen anderen unabhängig, sondern als Glied einer grofsen Kette fühlen, das sich über sein Einzeldasein hinausreichenden Zwecken unterzuordnen hat.

Rebekka erging es wie Peer Gynt, sie verwechselte die rechte Losung: „Sei dir selber treu“ mit dem verwerflichen Wahlspruch der Trolle: „Sei dir selbst genug.“ Sie wollte ihren Willen, mochte darüber brechen, was brach. Diese energische, aktive Natur leitet natürlich die äufsere Aktion des Stückes, jede Entscheidung wird durch sie herbeigeführt. Der weichere, minder zum Handeln geneigte Johannes Rosmer tritt neben ihr zurück, er nimmt erst die zweite Stelle in unserem Interesse ein. Das springt bei der Aufführung noch deutlicher als beim Lesen hervor. Und doch erlangt gerade die stillere, scheinbar ganz unter dem Einflufs der willenskräftigeren Frau stehende Natur, die Obherrschaft über Rebekka, ohne danach zu begehren. Es liegt eine eigentümliche Ironie darin, dafs Rebekka West, die mit der Absicht ins Haus kam, den Pastor Rosmer sich unterthan zu machen, ihren Willen ihm aufzudrängen, schliefslich, als sie das Ziel erreicht hat, das ihr vorschwebte, entdeckt, ihr Wille sei freilich der seine geworden, — weil sein Wille den ihren bei ihr selbst verdrängte. Die Situation erinnert an das köstliche Nestroysche Wort: „Ich hab' einen Gefangnen gemacht, aber er lafst mich nimmer aus.“

Wie Rektor Kroll und Peter Mortensgård die politischen Gegensätze der beiden um die Herrschaft ringenden Parteien verkörpern, so Rosmer und Rebekka die sozialen Schichten, deren so gründlich verschiedenen Lebensbedingungen diese Kämpfe entspringen. Und mit dem richtigen Blick für die Erfordernisse der Bühne, der ihn noch immer auszeichnet, wählte Ibsen zur Veranschaulichung des Widerstreites zwei Extreme, äufserste Ausläufer der gesellschaftlichen Gliederung nach oben wie nach unten, in denen sich der vorhandene Gegensatz besonders eindringlich ausprägt, jedoch keine vereinzelten Ausnahmen, zu weit entfernt von dem Lebenslos der Mehrzahl, um mitfühlendes Verständnis zu erwecken. Johannes ist ein Spröfsling des uralten Geschlechtes der Rosmer auf Rosmersholm, der seit Jahrhunderten angesehensten Familie der Gegend. „Prediger und Offiziere. Hohe Beamte in Vertrauensstellungen. Korrekte Ehrenmänner alle miteinander“, das sind seine Ahnen. Sein Vater war Major, er selbst Pastor. Das Haus der Rosmer ist ein wohlgefugtes, auf sicheren Grundlagen ruhendes; ein konservativer Zug waltet hier naturgemäfs vor, wo jeder den festesten Schutz vor den Stürmen des Lebens nicht in einer isolierten Fechterstellung zu suchen braucht, sondern in dem

Anschlufs an die Traditionen seines Geschlechtes findet. Ein Rosmer: das bedeutet ein Mann, dem alle das günstigste Vorurteil entgegenbringen, der die gute Meinung seiner Volksgenossen sein eigen nennt und schon Arges verüben mufste, um der ihm unwillkürlich gezollten Achtung verlustig zu gehen. Ein solches Bewufstsein altüberlieferter Familienehre stärkt den Mut jedes einzelnen und läfst es als Pflicht erscheinen, den oft bewährten Grundsätzen und Lebensansichten der Ahnen treu zu bleiben.

Rebekka kommt hoch oben aus dem Norden her, aus Finnmarken. Die Familie Gamvik, der sie entstammt, giebt sich als Gegenstück der Rosmer. Sie wurzeln nicht seit undenklichen Zeiten mit allen Fäden ihres Daseins an einem bestimmten Boden, sie fühlen sich nicht an die Scholle gebunden, der blinde Zufall schleudert sie hin und her, wie sie bald da, bald dort eher Aussicht auf Fristung der Existenz erhaschen. Rosmers Lieblingsbeschäftigung bildeten — bezeichnend genug — heraldische Studien, den Gamviks blieb im Ringen mit der Not des Lebens keine Zeit sorgsame Stammregister zu führen. Was liegt daran zu wissen, ob der Urahne hinter diesem Zaun oder jener Hecke ein nur an Plagen reiches Leben endete? Die Gamviks gehören zu den Leuten aus den Niederungen der Gesellschaft, denen jeder Bessergestellte mit Scheu und Mifsachtung begegnet, gern bereit, das Schlimmste von ihnen am ersten zu glauben. Nur zögernd und mifstrauisch würde sich selbst dem Begabtesten aus ihrer Mitte der Kreis der höheren Stände öffnen, von denen die Vorbedingungen seiner Herkunft ihn scheiden. Ein Rosmer behauptet am leichtesten seine Stellung, wenn er sich auf seine Abstammung stützt, ein Gamvik kann Ansehen nur dann erlangen, wenn er es versteht, seine Abstammung vergessen zu machen. Darin präzisiert sich schon der volle Unterschied ihrer Lebensbahnen. Wo der Patrizier blofs das Erbe früherer Generationen zu wahren braucht, mufs der Plebejer sich mühsam den Pfad durchs Leben selbst bahnen. Keine Hand streckt sich ihm hilfreich entgegen, wenn er die Stufen zur Höhe emporzuklimmen sucht, die oben im Sonnenlicht stehen, trachten vielmehr den kühnen Eindringling wieder hinabzustofsen in Dunkelheit und Nacht. Er gilt als Unreiner, als Paria, strauchelt er aber und sinkt wirklich in den Morast zurück, dann „Hosiannah in der Höhe!“ denn es bewährte sich wieder, dafs nur erbgesessener Besitz mit dem nötigen moralischen Fond ausstattet, jubeln die Pharisäer.

Rebekka entstammt einer ehebrecherischen Verbindung, aber sie wuchs ohne Kenntnis davon auf, dafs ihre Mutter den Verführungskünsten des Bezirksarztes erlegen war. Der rücksichtslose, rauhe Mann verstand es, weibliche Herzen an sich zu fesseln, obgleich er nur Befriedigung seiner egoistischen Triebe suchte. Dr. West ist ein

„freigewordener Mann“, Atheist, Anhänger der Naturwissenschaften. im Besitz starker Begabung, völlig ungehemmt von moralischen Bedenken, ein Mensch „jenseits von gut und böse“ recht nach dem Herzen Friedrich Nietzsches. Lägen nicht Gerichtsakten über ähnliche Fälle vor, so möchte man die hochgradige Verkommenheit dieses gebildeten Scheusals schlankweg für unmöglich erklären. Die im Dialog verschleiert angedeutete Thatsache lautet in brutaler Kürze so: West verführte erst Frau Gamvik und achtzehn Jahre später die Frucht dieses Verhältnisses, seine Pflegebefohlene Rebekka. Dies Faktum, dessen Gräfslichkeit die drohende Geschwisterehe in den „Gespenstern“ noch weit übertrifft, steht in unklarem Zwielicht drohend im Hintergrund der Handlung. Dieser Frevel wider die Natur wird, obwohl von höchster Bedeutung für die Katastrophe des Dramas, nur so schwankend angedeutet, dafs die Zuschauer die darauf bezüglichen Anspielungen, die sie verstehen müfsten, um Rebekkas unerwartetes Thun zu begreifen, teils gar nichts merken, teils nicht recht wissen, was von diesen halben Worten zu halten sei. Das ist der schwere technische Fehler, an dem „Rosmersholm“ krankt.

Rebekka, beim Tode ihrer Mutter noch ein Kind, wurde von Dr. West zu sich genommen, in seinem Hause wuchs sie auf als ein Wesen nach seinem Ebenbilde: klug, belesen, vorurteilsfrei bis zum äufsersten, entschlossen und unternehmend, bereit sich gegen jeden Widerstand durchzusetzen, nichts wollend als ihren Willen. Es gelang ihm sie dahinzubringen, dafs sie jenes Verhältnis, in das er später zu ihr trat, kaum als etwas Anstöfsiges empfand. Rebekka hing an dem alternden Mann, pflegte den Kranken und harrte bis zum Ende bei ihm aus, obwohl seine Armut ihr bekannt war. Die faszinierende Macht, welche West über sie wie über ihre Mutter ausgeübt, ging als Erbteil auf sie über. Seine Bücherkiste vervollständigt ihre geistige Ausrüstung für den Kampf ums Dasein. „Wen könnten Sie nicht behexen — wenn Sie es darauf anlegen“, diese Worte Krolls bestätigten sich an ihm selbst, seiner Schwester Beate und derem Gatten Johannes, alle beugt das Mädchen unter die Gewalt ihrer Persönlichkeit, niemand entzieht sich dem von ihr ausstrahlenden, dämonischen Zauber. In dieser früheren Selbstgewifsheit würde auch die Kunde, Dr. West sei ihr Vater, etwa aus seinem eigenen Munde, lange nicht so stark auf sie einwirken, als wenn sie dies von Kroll zu einer Zeit erfährt, wo (wie noch zu zeigen sein wird) das Gebäude ihrer Weltanschauung bereits bedenkliche Risse und Sprünge aufweist, so aber erschüttert die ungeheure Post es wie ein Erdbeben und krachend stürzt es zusammen. Dieser letzte entscheidende Stofs trifft um so nachdrücklicher, weil die täppischen Hände, welche den Angriff lenken, den thatsächlichen Zusammenhang gar nicht ergründeten; Kroll weifs nicht,

wie schwer Rebekka unter seiner Nachricht leiden mufs, und eben deshalb leuchtet ihr mit schreckensvoller Klarheit ein, dafs er wahr spricht. Mit Mühe fafst sie sich so weit, um ihm das Schlimmste notdürftig zu verbergen, das ihre ungeheure Erregung fast schon verriet. Unter dem Eindruck dieser fürchterlichen Erkenntnis, durch die sie ihr Selbst plötzlich in weit ungünstigerem Lichte sieht, rafft sie sich zu dem Geständnis auf, mit dem sie Rosmers Abscheu freiwillig auf sich lädt, dem Einbekenntnis, dafs sie „Beate auf jene Irrwege lockte, die zum Mühlbach führten.“

So wird Rebekkas Vergangenheit erst im dritten Akt enthüllt, während man in den beiden ersten im Unsicheren tappt. In „Rosmersholm“ herrscht wieder die auch in den beiden nächsten Dramen beibehaltene analytische Methode. Wir wollen hier nicht die prinzipielle Frage nochmals aufwerfen, es fragt sich für uns blofs, ob dieser Stoff etwa nach dem ihm innewohnenden Stilgesetz die analytische Form (trotz aller Vorzüge der synthetischen) gebieterisch fordert, wie dies am markantesten beim „König Ödipus“ zutrifft. In der That mufs man gestehen, dafs für „Rosmersholm“ nach seinen eigentümlichen Bedingungen diese Behandlungsart nicht allein geeigneter, dafs sie die einzig richtige ist. Es scheint ja im ersten Augenblick recht verlockend, etwa den Inhalt der vorliegenden vier Aufzüge in Aktion umgesetzt und auf fünf so verteilt zu sehen, dafs die beiden ersten uns die jetzt blofs erzählte Vorgeschichte, die Ehe Rosmers, leibhaftig vor Augen führten, während die jetzige Handlung des Schauspiels leichtlich auf den dritten bis fünften Akt aufgeteilt werden könnte. Der erste der fünf Akte müfste uns also mit der Vorgeschichte Rebekkas, welche sich auch in den erweiterten Rahmen des Stückes nicht einbeziehen liefse, irgendwie vertraut machen, zeigen, wie sie durch Kroll in das Haus Rosmers gelangt und sogleich dessen Gattin für sich gewinnt; der zweite würde uns vorführen, wie sich zwischen Rosmer und Rebekka eine geistige Ehe zu entspinnen beginnt und wie Beate zu dem Entschlufs gelangt, der glücklicheren Rivalin, deren Berechtigung sie neidlos anerkennt, das Feld zu räumen, um dem geliebten Gatten durch ihren Tod jenes Glück zu ermöglichen, welches sie selbst ihm nicht gewähren konnte; der dritte Akt würde dann den Inhalt der jetzigen beiden ersten, Rosmers Bruch mit Kroll, seine Werbung um Rebekka und deren Weigerung, kürzer zusammenfassen können, die beiden letzten wären den nun vorhandenen fast unverändert gleich, nur dafs Rebekkas Beichte etwas kürzer sein dürfte. Damit hätten wir zweifellos ein bühnenwirksameres und leicht verständlicheres Stück als das uns vorliegende erhalten. So würde denn auch jeder tüchtige Theaterpraktiker sich des Erfolges sicher den Stoff zurechtschneiden, man könnte auch sagen zurechtschneidern. Ibsen ging anders zu

Werke und er that gut daran, denn weit mehr als „Rosmersholm“ dadurch als Bühnenwerk verlor, gewann es als Dichtwerk und dieser Gesichtspunkt mufs doch als der entscheidende festgehalten werden!

In dem Stück vollziehen sich die Konsequenzen der grofsen Willenswandlung Rebekkas, die in das Haus trat, um alle ihrem Willen zu unterjochen und als ihr dies gelungen, plötzlich die Entdeckung macht, sie habe, während sie Rosmer ihre Seele einimpfte, zugleich die seine in sich aufgenommen, die Rosmersche Lebensanschauung habe ihre Überwinderin bezwungen. Johannes Rosmer ist, wenn unser Schauspiel beginnt, ein ganz anderer Mann als vordem der fromme, den Traditionen seines Geschlechtes gehorchende Pfarrer und Rebekka ähnelt nur mehr wenig der landstreichenden, heim- und gewissenlosen Erbin der Westschen Bücher und Gedanken. Beide Naturen wurden in jahrelanger Gemeinschaft eine durch die andere umgestaltet, ja bis in ihr Gegenteil verändert. Darzustellen wie dies allmählig, schrittweise und so dafs keiner den führenden Einflufs des anderen merkte, der bei Rebekka ein gewollter, bei Rosmer ein unbewufster war, vor sich ging, vermöchte nur der Roman, welcher bei jeder einzelnen Phase mit liebevoller Detaillierung verweilen darf, wo das Drama sich mit wenigen breiten Pinselstrichen, Abbreviaturen der Natur begnügen mufs. Dadurch wird es doppelt unmöglich gar noch die leisen, schier unmerklich zart abgestuften Übergänge auf der Bühne zu veranschaulichen, deren Reichtum und Fülle selbst der Roman kaum völlig auszuschöpfen vermag, und durch deren Kenntnis die langsam herbeigeführte Willensumänderung doch allein recht gewürdigt werden kann. Ibsen bietet in „Rosmersholm“ ein psychologisches Drama par excellence und ein solches kann nur in analytischer Form seine Aufgabe erfüllen; darum beginnt der „Hamlet“ nicht etwa mit dem Emporkeimen ehebrecherischer Liebe Gertrudens zu Klaudius, woraus der Mordplan gegen den König erwuchs, sondern das Stück setzt ein wie Rosmersholm, wenn alles Thatsächliche schon vorbei, selbst Wahl und Hochzeit des neuen Herrschers bereits erledigt sind und so Platz bleibt, die allmähliche Enthüllung des Geschehenen und die Rückwirkung dieser Entdeckung auf Hamlets Gemüt etwas breiter auszumalen. Komplizierte psychologische Prozesse lassen sich auf der Bühne im Rahmen eines Theaterabends nur auf zwei Weisen darstellen: entweder auf dem Wege des analytischen Dramas oder durch eine derartig gedrungene Konzentration der Vorgänge, dafs die Dauer der Handlung nur 24 oder 48 Stunden umfafst wie in „Sappho“, in „Des Meeres und der Liebe Wellen“, wo die Schnelligkeit der Aufeinanderfolge der Ereignisse auch die Beschleunigung der psychologischen Entwicklung, das Überspringen von Zwischenstadien naturgemäfs erscheinen läfst. Zustände, die sich Monate, Jahre lang hinspinnen, bis sie zu einer

durch Zeit und Umstände mitbedingten Charakteränderung führen, sind im Drama nur analytisch oder gar nicht zu verwenden, deshalb mufste Ibsen für „Rosmersholm,“ wie später für die „Frau vom Meere“ und „Hedda Gabler“ die Form wählen, welche er diesen Stoffen gab. Versucht ein blofser Bühnenpraktiker (z. B. Ohnet im „Hüttenbesitzer“) doch ein solches Thema in der Form des synthetischen Dramas zu veranschaulichen, dann bleibt ihm nur eins übrig: die Seelenwandlung der Heldin in den Zwischenakt zu verlegen, also überhaupt nicht darzustellen. Der technische Fehler, an dem „Rosmersholm“ leidet, haftet nicht der analytischen Form als solcher an, sondern nur der Vorliebe Ibsens für mystisch verschwommene Nebelbilder, die hinter den handelnden Personen auftauchend, ihr Thun beeinflussen. Die unnatürlichen Beziehungen Wests zu Rebekka sind allerdings nicht gut bühnenfähig auszudrücken, doch wird derlei zu Motiven der Handlung gemacht, dann sollte man bis ans Ende gehen und dies in einer für jeden Zuschauer verständlichen Weise kennzeichnen. Das über Rebekkas Vorgeschichte lagernde Halbdunkel bildet das schlimmste Gebrechen des Schauspiels. Es widerspricht auch der vollen Offenheit, mit der sie und Johannes vor ihrem Ende sich ihre Seelen erschliefsen. Johannes behielt nichts zurück, gar nichts, selbst nicht das Eingeständnis, er habe manchmal geahnt, dafs Rebekka etwas wie eine Vergangenheit besitze, doch ohne daran zu glauben, Rebekka meint, sie wolle ihm „auch dies gleich erzählen,“ wenn er es verlange. Rosmer entgegnet abwehrend: „Nein, nein. Ich will kein Wort hören.“ Beides ist charakteristisch. In Rebekkas Seele schlummert stets noch ein Letztes, Geheimstes, woran sie selbst kaum zu rühren wagt, Rosmer flieht vor den drohenden Enthüllungen. Er kann alles vergeben, aber er vermag es nicht anzuhören. Die schwache Güte, welche sein Leben verdarb, kommt auch da über ihn. „Was es auch sein mag, ich habe Vergessen dafür,“ ruft er. „Aber ich nicht“; Rebekka wurde jetzt so streng gegen sich als sie früher nachgiebig war und wie sie vordem Beate in den Mühlbach trieb, so jagt sie nun sich selbst in den Tod. Für Rosmer und Rebekka bleibt in dieser Welt keine Vereinigung möglich, zwischen ihnen steht drohend und warnend das Gespenst Beatens, erst wenn sie beide zu den bleichen Schatten gehen, ist die dunkle Mahnerin beschworen, nur im Augenblick des Todes können sie das höchste Glück, das Gefühl seliger Vereinigung geniefsen. Dies in sich tragend, werfen sie sich in die Fluten des Mühlbachs. „Die selige Frau hat sie geholt.“

Dies Schlufswort der Frau Helseth enthält weit mehr Wahrheit als die abergläubische Sprecherin hineinlegt. In der That, die Tote rächt sich an den Lebenden und zieht diese unerbittlich sich nach. An Beate geschah ein Mord. Rebekka vollführte ihn, aber Rosmer

fühlt, er sei durch seine Passivität ein wenn gleich unbewufst Mitschuldiger gewesen. Wer in dieser Schlufsscene unterliegt, das ist der Geist des Dr. West, von dem sich Rebekka endgültig freimacht, indem sie für Rosmer und mit diesem stirbt. Ihr Tod wird ihr Triumph, aber auch der Triumph einer neuen, höheren Weltanschauung als sowohl die der „Freigewordenen“ wie jene der Autoritätsgläubigen war.

Das bleibt der „Rosmersholm“ Atem und Leben verleihende Grundgedanke, von den beiden sich befehdenden Weltanschauungen unserer Zeit sei kein Heil zu erwarten, die eine wie die andere führe zu schlimmen Endergebnissen. Das unbedingte Festhalten am Althergebrachten, das Fufsen auf der Autorität, die Ablehnung der Emanzipationsbestrebungen der unteren Stände, wie Kroll sie vertritt, bedeutet die Herrschaft der Beamten des Staates und der Kirche, die künstliche Unmündigkeit des Volkes als Ganzen wie auch jedes Einzelnen, die Vernichtung der freien und selbstbewufsten Persönlichkeit. Dafs Ibsen den (konservativen) Standpunkt Krolls verwirft, kann nicht überraschen. Mit vollendeter Kunst wird dargethan, wie durch diese stete Verweisung auf die Autorität, der man sich fügen und an die man sich anlehnen müsse, eine ursprünglich mit grofsen Gaben ausgerüstete und zu Hohem berufene Kraft gleich jener Rosmers gelähmt und entnervt wurde, in zaghafter Rücksichtnahme auf die Traditionen der Familie, die Ansichten der Freunde. Doch mit ebenso schonungsloser Hand zieht der Dichter auch von den Auswüchsen des individualistischen Freiheitsstrebens die bergenden Schleier. Er wagt es unbeirrt durch das Geschrei des „hohen Klerus des Atheismus“, wie Heine so treffend sagte, entschlossen die Wahrheit darzuthun, dafs Wissen allein noch keine Sittlichkeit verleihe, im Gegenteil, dafs der von Vorurteilen Freigewordene, in dem Mafs als seine positiven Kenntnisse sich steigern, nur zu leicht zum negativsten Standpunkt der Moral, zum sittlichen Nihilisten und Cyniker herabsinkt. Wer nichts kennt als sich selbst, dem dient das gröfsere Wissen nur als gefährlichere Waffe im rücksichtslosen Kampf gegen alles, was sein Behagen beeinträchtigen könnte. Wissen ist Macht, gewifs, aber Milde, Güte, Aufopferung, kurzum Sittlichkeit, das alles ist Wissen an und für sich leider noch nicht.

An Rebekka erkennen wir dies. Bei Dr. West lernte sie viel, darunter auch die herkömmliche Scheinmoral verachten, aber alles, was sie erfuhr, war nur zerstörend, der Kinderglaube, den sie wohl vordem hegte, wurde freilich zu nichte, doch nichts besseres, ja nicht einmal etwas gleichwertiges vermochte ihr Lehrer an seine Stelle zu setzen. Rebekka pflegte den kranken Mann nicht im Einklang, sondern im Widerspruch zu alledem, was sie bei ihm gelernt, ein Rest der alten Weltanschauung, ihrer christlichen Jugenderziehung, bestimmte sie, ob auch ihr unbewufst. Nach seinem Tode tritt sie in die Welt,

ausgerüstet mit seinen Lehren, dem neuen Evangelium, sie glaubt nicht mehr an Jenseitiges, nur noch an ein Diesseitiges. Auch diese neue Religion ist eine Lehre der Liebe, jedoch der Selbstliebe; der Glaube an ein höheres Wesen wurde aus ihr gestrichen und durch den Glauben an sich selbst als höchstes Wesen ersetzt. Wer aber an sich und nur an sich glaubt, ist im praktischen Handeln allen andern durch seine rücksichtslose Energie überlegen; während diese sich durch Rücksichten verschiedenster Art gehemmt und gefesselt sehen, vermag er kühn und frei gerade auf sein Ziel loszuschreiten, da jedoch dieses nur ein selbstisches, dem Egoismus des Individuums dienendes sein kann, steht er moralisch weit niedriger als jene, die er faktisch beherrscht und lenkt. Rebekka setzt sich ebenfalls ein solches eigennützziges Ziel. Der Pastor Rosmer zieht ihre begehrlichen Blicke auf sich, sie will ihn besitzen, ganz und für immer. Der Wunsch scheint toll, wahnwitzig. Rosmer ist verheiratet und Geistlicher, eine Verbindung zwischen ihm und der Adoptivtochter Wests liegt also in jeder Beziehung aufserhalb des Bereiches der Möglichkeit, aber für den entschlossenen, festen Willen giebt es keine Unmöglichkeiten. Rebekka fragt sich: Was mufs geschehen, damit Johannes Rosmer mein wird? Er müfste seine ganze Lebensanschauung ändern, sein Christentum und vor allem seinen Predigerberuf aufgeben, ein Freigewordener werden wie sie und aufserdem müfste Beate aus dem Wege. Und sie antwortet sich: Es wird geschehen, denn ich will es.

Rebekka erzwingt thatsächlich ihren Willen, Schritt um Schritt gelangt sie dahin, wohin sie kommen wollte. In Rosmers Haus fand sie Zutritt durch Kroll, in Rosmers Herz weifs sie sich ebenso geschickt zu stehlen als gleichzeitig in das Herz seiner Frau. Ulrik Brendel hatte ihr vorgearbeitet; sie braucht die Gedankenfäden nur dort wieder anzuknüpfen, wo sie bei der rohen Entfernung des geliebten Lehrers durch den Vater des Knaben abgerissen wurden. Das mufs betont werden, weil es beweist, dafs Johannes denn doch mehr sei als eine willenlose Puppe in ihrer Hand Rebekkas Ansichten sind ihm nichts ganz Neues, sie rufen Jugenderinnerungen in ihm wach; er war schon damals auf einem den Traditionen seiner Familie widersprechenden Wege, durch den ergrimmten Widerstand des Vaters eingeschüchtert, kehrte er um und liefs sich von diesem in das Pfarramt förmlich hineindrängen. Weil er sich stets vor dem energischen Willen des Majors beugen mufste, weil seiner Umgebung blinde Unterwerfung unter die Autorität als notwendig galt, wurde er unselbständig, fügsam, nachgiebig. Dabei lebte in seiner fortdauernden Anhänglichkeit für Ulrik Brendel immer, mitten in so ganz anders gearteten Verhältnissen, eine geheime Sehnsucht nach dessen freieren Anschauungen in ihm fort. Vereinsamt hätte er sich aber nie zum Bruch mit den Überlieferungen

seines Geschlechtes durchgerungen, dazu bedurfte er einer Stütze von aufsen, eines befeuernden Genossen, der ihn antreibe und mit sich fortreifse; er findet ihn an Rebekka.

Fräulein Wests Macht über ihn wird so grofs, weil sein innerstes Wesen ihr freudig entgegenkommt, weil er ihr Erscheinen als eine Erlösung und Befreiung nach langer geistiger Knechtschaft empfindet. Johannes Rosmer überragt seine neue Gefährtin an selbständiger Gedankenfülle ebenso sehr, als diese ihn an Willensstärke übertrifft. Rebekka hat sich, wie Kroll sagt, „eine ganze Menge neuer Gedanken und Ansichten angelesen“, Kenntnisse erworben, die aber nur zum Wissen wurden, ohne ihr „in Fleisch und Blut“ überzugehen. Sie ist lange nicht so sehr über alle „Vorurteile“ hinaus, als sie glaubt, die weiblichen Schwächen blieben innerlich stets in ihr zurück und zeigen sich nicht blofs im Versuch, sich um ein Jahr jünger zu machen. Sie nahm in sich auf, was in jene Richtung pafste, in welche sie durch Dr. West gedrängt worden war, wie Johannes in die entgegengesetzte durch den Vater, aber sie blieb im Grunde geistig ebenso unselbständig als jener es in dieser früheren Periode seines Lebens war. Sie lebt von fremden Ideen, die sie sich aneignete, ohne sie selbstthätig weiter in sich zu verarbeiten; sie hat ihr geistiges Kapital ererbt, aber nicht erworben und da steht sie weit hinter Johannes Rosmer zurück, der sowohl mit den Idealen vergangener Zeiten vertraut ist, als mit den Tendenzen der strebenden Kräfte seiner Generation, sich aber bei keiner der beiden Ansichten beruhigt, sondern seine harten Gedankenschlachten weiterkämpft, bis er sich aus der Bedrängnis zu Licht und Klarheit durchringt, zu einer eigenen, die Einseitigkeiten der alten und der neuen Heilslehren überwindenden Auffassung. Rebekka gab dieser Entwicklung Rosmers nur den Anstofs, Johannes gelangte viel weiter als sie ahnen konnte. Sie wollte ihn zu Wests Lehren von der Emanzipation des Fleisches hinüberführen, um ihn zu besitzen, fort von der finsteren Religiosität seiner Standesbrüder und er wurde selbst der Verkünder einer neuen Religion, der Religion der Menschheit. Rosmer fand, was West nicht zu geben vermochte, weil er es nicht besafs: einen Ersatz für den verlorenen Kinderglauben, nicht in egoistischer Selbstvergötterung, sondern in einer neuen, erhebenderen Hoffnung, dem Glauben an ein schöneres, edleres Menschentum. Menschheitsdienst: so lautet Rosmers neue Religion. Er verwirft die düsteren Lehren, welche das Fleisch kreuzigen und hassen, dem Menschen die Lebensfreudigkeit rauben und jede Lust am Dasein als Sünde verbieten. Er verwirft aber nicht minder die materialistische Gier, das Fleisch in zügelloser Weise freizumachen, die Lust als Höchstes zu verkünden, was konsequenter Weise in den schlimmsten nur sein eigenes Wohlgefühl als Mafsstab aller Handlungen betrachtenden Egoismus

auslaufen mufs. Eine Lehre, die sich nur an die Sinne wendet und alle Ausschweifungen derselben im Gefolge hat, kann so wenig heilbringend sein als Bestrebungen, die einzig den Geist kennen wollen und schliefslich damit enden, auch diesen zu knechten und abzutöten wie den Leib. Und er findet die Lösung. Die alte Lehre vermochte den in Knechtschaft gebundenen Menschen nicht die Freiheit zu geben, doch es genügt nicht, die äufseren Hemmnisse und Schranken zu beseitigen, um wahres Leben zu schaffen. Die neue Zeit darf nicht darin bestehen, dafs, wie Kroll sagt, „wir alle miteinander in den Morast hinabgezogen werden, wo sonst nur das gemeine Volk sich behaglich zu fühlen pflegt.“ Der Menschheit dient man keineswegs durch Erfüllung blofs sinnlicher Begierden der durch jahrhundertelangen Druck entwürdigten, der Tierheit nahegerückten Menschen wie sie sind, sondern durch das Bestreben, diese Generation und die folgenden zu höherem Menschentum emporzuheben.

In dieser Art beabsichtigt Rosmer Adelsmenschen zu schaffen, was nur geschehen kann, „indem ich ihren Geist frei mache und ihren Willen läutere.“ Den Sinnen soll ihr Recht werden, wie dem Geist, und um dies zu erreichen, mufs man die Sinne durch die Freude adeln. Nicht rohe Genufssucht, Entfefslung der niedersten Triebe der Menschennatur liegt in Rosmers Absicht, sondern Erhöhung und Adelung ihrer Wünsche. Er will sie erlösen von dem Druck der Parteipäpste wie Kroll und Mortensgård, nur die Anregung sollen sie von ihm empfangen, vollziehen mufs jeder die Neugeburt in sich selbst, er möchte „ein wirkliches Volksurteil im Lande schaffen.“ Die gehässige, niedrige Art den Kampf auszufechten, widert ihn an, er beabsichtigt mit adeligen Waffen statt mit unflätigen Schimpfworten und der geballten Faust zu streiten. „Glück für alle — durch alle geschaffen,“ so formuliert er sein Programm der Menschenliebe, die an Stelle der Gottesliebe einer-, der Selbstliebe andererseits treten soll. Er ward ein Renegat, so nennen ja die Parteileute auf beiden Seiten, deren Interesse erfordert, dafs niemand sich unterfange, die einmal angenommenen Grundsätze einer reiferen Prüfung zu unterwerfen, jeden, der es wagt seine geänderte Überzeugung offen zu bekennen, die Konsequenzen seines Denkens zu ziehen. Rosmer hat seinen politischen Glauben gewechselt, da seine neuen Anschauungen zweifellos den Radikalen weit näher stehen als den Konservativen und er selbst erkennt dies an, denn er hält es für verdienstlich, dafs durch die radikale Agitation bereits etwas mehr Selbständigkeit in die Volksmassen gedrungen sei, die vordem nur eine stumm gehorchende Herde waren. Aber er fürchtet die Versumpfung der jungen Bewegung in einer starren, die edleren Bedürfnisse des Menschen zu wenig, seine tierischen Triebe zu sehr begünstigenden Parteiformel. In Johannes Rosmer konnte der Mann erwachsen, in

dem der Wille und die Ideen sich einen, welche jenes Reich begründen werden, wovon Julian Apostata träumte, das dritte Reich, wo Wahrheit und Schönheit, Christentum und Hellenentum nicht mehr Gegensätze, sondern emporgehoben sein sollen zu einer höheren Einheit. Rosmer erkennt mit gleich klarem Blick (wie Thomas Stockmann) die Schäden der Beamtenherrschaft und der Demokratie, deshalb wendet er sich gegen beide; er ist ein radikaler Aristokrat und eben solche Adelsmenschen möchte er schaffen. Wenn er das kühne Werk nicht unternimmt, wenn er verzagt, ehe es zum Schlagen kam, so trifft Rebekka die Schuld.

Die gewöhnliche Auffassung, als wäre Rosmer nur ein willenloses Werkzeug in ihren Händen, ist grundfalsch; vielmehr erhebt sich sein Gedankenflug in Sphären, von denen sie ihn ängstlich fernhalten müfste. Er ist als Denker ein wahrhaft unabhängiger, freier und origineller Geist, Eigenschaften, die Rebekka abgehen. Sie glaubt sich frei gemacht zu haben und er hat sich frei gemacht: darin beruht der tiefste Unterschied zwischen ihnen. Mit ihrer Emanzipation verhält es sich wie mit ihren Kenntnissen: das alles ist etwas äufserliches geblieben, ihr nicht „in Fleisch und Blut" übergegangen. Rebekka kennt die Schlagworte von der Gleichberechtigung der Geschlechter, sie und Rosmer bemühen sich danach zu leben (Johannes sagt ja zu Kroll: „Und übrigens hat sie ebenso wie ich vollständige Freiheit zu handeln, wie es ihr beliebt"), aber diese Gleichberechtigung kann nur dann eintreten, wenn auch auf diesem Gebiete die beiden polaren Gegensätze Mann und Weib aus ihrer einseitigen Beschränktheit heraustraten und aufgehoben erscheinen in der höheren Einheit Mensch. Johannes Rosmer erfüllt diese notwendige Vorbedingung, nicht so Rebekka. Diese blieb innerlich ganz das Weib wie eine mehrtausendjährige Entwicklung es uns als angeblich unverrückbaren Typus hinterlassen hat, eine Mischung der anscheinend widersprechendsten und doch eng zusammengehörigen Eigenschaften, die letzten Endes auf zwei Haupt-Charaktertypen reduzierbar sind, die einzigen, deren Vorhandensein beim Weibe unsere traditionellen Anschauungen nicht blofs fördern, sondern fordern: die Geliebte und die Mutter. Rebekka wurde von Dr. West nicht zu einem Menschen der neuen Zeit erzogen, sondern zu einem Geschöpf, dessen wichtigste Aufgabe die Befriedigung der Sinnenlust des Mannes sei. West brauchte keine Lebensgefährtin, sondern eine Zuhälterin, die aufserdem auch seine Haushälterin sei, dazu machte er Rebekka. Er stirbt und sie steht allein. Da erblickt sie Rosmer und weit eher als ihr Herz fliegen ihre früh geweckten, stürmisch und leidenschaftlich in ihr herrschenden Sinne ihm zu in wilder, nur durch ihre grofse Klugheit verhüllter Begier. Im Kampf um seinen Besitz entwickelt sie alle Eigenschaften

der Frau nach dem Herzen der alten Schule. Durch schlau berechnete Koquetterie nimmt sie Kroll für sich ein, durch heuchlerische Freundschaft Beate, während sie diese zugleich mit katzenhafter Tücke aus Rosmers Herzen zu verdrängen trachtet. Wenn es Schlangen geben soll, welche das arme von ihnen zur Beute erkorene Kaninchen zuerst durch ihren Blick magnetisieren, dafs es zitternd und hilflos ohne an Flucht zu denken der Gefahr entgegenstiert und ihr um so sicherer zum Opfer fällt, so überbietet Rebekka diese Kriegskünste noch beträchtlich, sie bringt es durch ihren dämonischen Einflufs sogar zu Wege, dafs Beate freiwillig für ihre Feindin stirbt. Fräulein West vollführt diesen Meuchelmord (es ist nichts anderes) wieder auf echt weibliche Art; so schamlos fest wie bei ihrem Pflegevater ward der Wille bei ihr doch nicht, sie möchte wohl, aber sie scheut sich zugleich vor dem, wonach sie sich sehnt. Als sie das Ganze später Johannes und dem Rektor erzählt, da äufsert sie: „Und dann glaube ich auch, dafs es zwei verschiedene Willen im Menschen giebt.“ Jedenfalls gab es in ihr zwei solche entgegengesetzte Strebungen; die ursprüngliche bessere Natur und ihr im Umgang mit Dr. West erworbener Charakter liegen miteinander im Kampfe. Wollen wir den Widerstreit tiefer an der Wurzel und prinzipieller erfassen, so können wir sagen: die Geliebte und die Mutter ringen in Rebekka. Alles Edle und Hohe in ihr, die Aufopferung, mit der sie den gelähmten, hinsiechenden West pflegend die schönsten Jugendjahre ungenützt verstreichen läfst, ihre Fürsorge für Rosmer, die sich endlich bis zu dem Entschlufs für diesen zu sterben steigert, das sind die zum Durchbruch drängenden Mutterinstinkte, alles Niedere und Schmähliche, was ihren Geist vergiftet und ihre Sinne im wüsten Taumel versenkt, so dafs sie einen Mord, obgleich erbebend, doch in raffinierter Weise langsam wühlend ins Werk setzt, entspringt den Trieben der brünstigen Liebesleidenschaft. Beides liegt in ihrer Natur eng nebeneinander, das Schönste und Hehrste der Welt, die Mutterliebe, hat zur Nachbarin und Gefährtin die bacchantische Raserei der Sinnengier, die kein anderes Ziel kennt als Befriedigung ihres Begehrens, was immer dabei vernichtet werde. „Ich wollte Beate weg haben! Auf eine oder die andere Weise. Aber ich glaubte trotzdem nicht, dafs es jemals dahin kommen würde. Bei jedem Schritt, den ich vorwärts wagte, war es, als schrie etwas in mir: „Jetzt nicht weiter! Keinen Schritt weiter!“ — Und dann k o n n t e ich es doch nicht unterlassen. Ich m u f s t e noch um eine Linie weiter. Nur noch e i n e — und dann noch eine — und immer noch eine. — Und dann geschah es. — Auf diese Weise pflegt dergleichen zu geschehen.“ Der geheimnisvolle Reiz des Unerlaubten, der in jedem Menschen waltende Trieb zum Schlechten, verstärkt durch die Sophisterei der Leidenschaft, welche sich im Kampf

um den Besitz des geliebten Mannes jegliches gestattet, drängt Rebekka mit übermächtiger Gewalt vorwärts, ob sie gleich manchmal ein Schauder vor sich selbst überläuft. Die Lehren von der Freiheit und Selbstherrlichkeit des Individuums verwirklicht das Mädchen nach Wests Anweisungen; Ibsen hat sie oft genug gepredigt, „Rosmersholm" enthält das Bekenntnis des Irrtums, welcher sich in der einseitig schroffen Hervorkehrung dieses Gesichtspunktes barg.

Rebekka war, als sie in Rosmers Haus trat, die Stärkste, stärker als Beate und Johannes zusammen, denn damals hatte sie noch ihren „mutigen freien Willen. Ich kannte keine Rücksichten. Kein Verhältnis, das mich von meiner Bahn abgelenkt hätte." Sie erstrebte nur Macht für sich, ohne jede Bedachtnahme auf andere. Da kam „dieses wilde, unbezähmbare Verlangen" über sie, die Leidenschaft für Rosmer. Zunächst erhöhte dies nur ihre entsetzliche Energie; sie mufs Rosmer besitzen, also wird sie ihn besitzen. Sie braucht ihn so notwendig als das Leben, denn er bedeutet für sie das Leben. Darum darf sie mit einigem Recht sagen, es sei zwischen ihr und Beate gewesen wie im Kampf zweier Schiffbrüchiger auf einem Bootskiel. der nur einen zu retten vermag; der schwächere mufs hinunter ins Wellengrab, das Verbrechen wird fast zur Notwehr. Man erinnert sich dabei an die Stelle im Peer Gynt, wo dieser den Schiffskoch ins Meer schleudert. Da sind zwei starke, gesunde Menschen, Rebekka und Johannes, die zusammen ein volles, ganzes Leben zu leben vermöchten, die einander ergänzen und stärken würden und zwischen ihnen ein kränkliches, schwaches Geschöpf, unfähig ihrem Manne etwas zu sein, ja selbst nur ihm Kinder zu bringen; wie darf dies Hindernis die Vereinigung der beiden vereiteln, es mufs weg, es hat kein Recht da zu sein. So urteilt Rebekka und so lernt die arme Beate, schliefslich von der Freundin beeinflufst, die Dinge betrachten. Und sie ertränkt sich im Mühlbach.

Das Hindernis hat sich selbst aus dem Wege geräumt, doch Rosmers Natur ist viel zu edel, um kaum, dafs er die Gattin begraben, von neuem zur Freite zu gehen. Er teilt, wie schon bei Lebzeiten seiner Frau, alle Gedanken mit Rebekka, aber er weilt oft mit schwermutsvollem Erinnern bei der Hingeschiedenen. Beate galt für gemütskrank und war es auch wirklich, nur dafs diese Anlage zu seelischen Verstimmungen bei ihr durch Rebekka künstlich genährt und vertieft wurde, bis die Geisteskrankheit mit jener heroischen That der Selbstaufopferung zum Durchbruch kam, denn nach Ansicht mancher Mediziner giebt es ja kaum einen kräftigeren Beweis der Verrücktheit, als eine hervorragend selbstlose Handlung. Rosmer ahnt so wenig als sonst jemand den treibenden, verbrecherischen Anteil Rebekkas an Beatens traurigem Ende. Er liebt es mit dieser über die Heimgegangene zu

sprechen: er meint, da er sich keine Verabsäumung der Kranken vorwerfen müsse, habe der Gedanke an Beate sogar „etwas mildes, wohlthuendes“ für ihn. Aber Johannes Rosmer täuscht sich, im tiefsten Hintergrunde seines Denkens lauert doch beständig die dunkle Frage, warum sein Weib so schrecklich enden mufste. Seine Handlungen zeugen lauter als seine Worte, er geht immer wieder den Mühlenweg, also den Todespfad Beatens, aber über die Brücke hinüber wagt er sich nicht, lieber den weitesten Umweg, als den Mühlensteg betreten, von dem herab sie sich ins Wasser warf. Das beobachtet Rebekka mit schmerzlicher Spannung; so lange er nicht vermag über den Steg zu gehen, endgültig auch diese Vergangenheit wie sein ganzes sonstiges früheres Leben abzuschütteln, so lange er hierin kein neuer Mensch wurde, bleibt er für sie verloren. Rebekka hätte erst dann gesiegt, wenn sie die Erinnerung an die Tote ebenso aus seinem Herzen verdrängen könnte, wie sie die Lebende von seiner Seite rifs.

Und dann geschieht, worauf sie Jahrelang geharrt, der Augenblick tritt ein, um dessentwillen sie zur Verbrecherin wurde, Johannes, Rosmer begehrt sie zum Weibe. Sie steht am Ziel, mit mühsamer Minierarbeit hat sie erzwungen, was sie wollte — und sie sagt Nein! Diese Schlufsscene des zweiten Aktes bildet den dramatischen Höhepunkt des Stückes, an packender Wirkung übertrifft sie sogar noch den Auftritt im folgenden Aufzuge, wo Rebekka ihr Geständnis ablegt, nur das gewaltig mitreifsende Ende, eine tragische Glanzleistung ersten Ranges, wirkt noch erschütternder. Warum weigert sich Rebekka, die doch im ersten Moment vor Freude laut aufschrie? Deutlich in Worten ausgesprochen erfahren wir den Grund erst später, wo sie zu Rosmer sagt: „Gestern, als du mich fragtest, ob ich deine Gattin werden wolle, — da jubelte ich auf — einen Augenblick, ja. In Selbvergessenheit. Es war mein alter mutiger Wille, der im Begriff war, sich frei zu machen. Aber jetzt hat er keine Macht mehr — auf die Dauer nicht.“ In der Zeit seit Beatens Tode im engsten, ungestörten, täglichen Beisammensein mit Rosmer (sie waren ja ganz allein, da selbst Kroll sich fernhielt), „als ich dann mit dir hier zusammenlebte, — in Ruhe — in Einsamkeit — als du mir all deine Gedanken ohne Vorbehalt gabst — jede Stimmung so fein und so weich wie du sie fühltest — da kam die grofse Umwandlung. Nach und nach, — verstehst du. Fast unmerklich — aber so überwältigend zum Schlufs. Bis auf den Grund meiner Seele.“ In dieser Zeit verlor sie ihren alten, trotzigen, ungebändigten Willen, Rosmer wirkte nun auf sie, seine Reinheit beschämt Rebekka, sie raubt ihr den Mut der Sünde und bringt ihr zugleich den in der noch ungebrochenen Einheit ihres Selbst reflexionslos begangenen Frevel zum Bewufstsein. Freilich bereut

sie den Tod jener Frau nicht, sie sagt sich, dafs er notwendig war, sollte Johannes die Kraft finden, sich wie von seinem Pfarramt auch von der Partei loszusagen, an deren Spitze sein Schwager Kroll steht, und in dieser Hinsicht kann sie die That nicht bedauern. Obschon sie also überzeugt bleibt, die Hinwegräumung Beatens habe Rosmer erst völlig freigemacht, seine geistigen Kräfte entbunden, so fühlt sie doch, durch diese That sei eine Ehe zwischen ihnen schon deshalb unmöglich geworden, weil die Erkenntnis des Geschehenen Johannes für immer von ihr trennen müfste. Die Entwicklung seiner Gedanken trifft sie tief. Bis dahin war sie nur mit der grobmaterialistischen Freiheitslehre Wests vertraut, jetzt entsteht und wächst unter ihren Augen in Rosmers Geist ein neues Moralsystem, dem sie anfangs ratlos zusieht und das allmählig die Herrschaft über sie gewinnt, bis sie sich endlich ihm unterwirft und nach seinen Lehren handelt, obwohl es ihre Zukunftspläne vernichtet. Sie lernt in Johannes Rosmer ein Höheres kennen, als sie geahnt, und schliefslich in ihm nicht mehr den Mann, sondern den Menschen, den Repräsentanten dieses Höheren lieben; aus der Liebe des Sinnentumults wird die stillere, aber tiefere des Geistes. Das Verlangen wich von ihr. „All diese wilden Mächte setzten sich still zur Ruhe. Es kam wie Seelenfrieden über mich.“ Und dann erwachte die wahre Neigung und sie erkannte, die frühere sei nicht die rechte gewesen, es kam „die grofse, entsagende Liebe, die sich mit dem Zusammenleben begnügt, so, wie es zwischen uns beiden gewesen ist.“ Rebekka spricht dies im vierten Akt aus und erst während sie es erzählt, gewinnt sie rechten Einblick in diese Seelenzustände; was früher dunkel in ihr lebte, trat nun erst über die Schwelle des Bewufstseins. So lange die verworrenen Gemütsstimmungen mit uns ihr Spiel treiben, gelingt es kaum, sie zutreffend zu erklären.

Rebekka täuschte sich über sich selbst, als sie sich für die berufene Jüngerin der Westschen Lebensanschauung hielt. Ihr fehlte dazu die wichtigste Grundbedingung, der kühl-skeptische stets seiner Tendenz klar bewufste Egoismus, den keine Leidenschaft überwältigt, der immer Herr seiner selbst bleibt, auch wo er noch so stark begehrt, der in den anderen nur Genufsmittel für sich erblickt und nie etwas lieben wird, als insofern es zu seinem Genufs beiträgt. Ihr Wille ist stark, aber ihr Gemüt blieb weich, sie hat blofs einen Panzer umgeschnallt, wo West einen Stein in der Brust trug. Die Weltbetrachtung der Eigensucht ist ihrem Wesen nicht ursprünglich eingeboren, sie ist nicht organisch in ihr erwachsen, sondern äufserlich an sie herangekommen. Darum erliegt ihre geistig unselbständige Willensstärke der willensschwachen Geistesstärke, ihre anerzogene Verwilderung dem selbsterrungenen Seelenadel in Johannes Rosmer.

Mit kalter Überlegung liefs sie ihre Künste gegen Kroll spielen, als sie ihre „Netze spann, um hier auf Rosmersholm Eingang zu erlangen“, zunächst noch ohne andere Absicht, als um aus ihrer prekären Lage herauszukommen, ihr „Glück zu machen.“ Das fiel ihr nicht schwer, denn der Rektor, welcher bald „einen aufserordentlich starken, einen warmen Glauben“ an sie hegte (dieser satirische Seitenhieb zeigt übrigens, dafs nicht blofs die Freigewordenen den Versuchungen der Sinne zugänglich sind), war ihr völlig gleichgültig, aber die anziehende Persönlichkeit Rosmers raubt ihr diese kühl-selbstische Überlegung. Die verbrecherische Neigung Rebekkas, welche Beate das Leben kostet, ist zugleich schon der erste Schritt zur Umwandlung, denn dies sinnliche Begehren gewinnt volle Gewalt über die bis dahin Fessellose, das Weib in ihr erlangt die Oberhand über die rechnende Vernunft, die Leidenschaft wird ihre Herrin und ihre Tyrannin. Sie hat das oberste Gebot der Westschen Moral verletzt, sich nie ganz an ein Gefühl hinzugeben. Nur die Mittel, mit denen sie ihr Ziel verfolgt, die äufseren Helfer sind noch jene, welche sie aus der Schule des Arztes mitbrachte, ihr Streben selber wird mehr und mehr, nicht Rosmer unter ihre Gewalt zu beugen, sondern ihn zu jenem Manne umzuschaffen, dem sie sich anbetend zu eigen geben möchte. Die geistige Ehe mit Rosmer ändert ihren Willen, weil seine lebendige Gestalt das allmählig immer schwächer werdende Erinnerungsbild an den Toten und seine Lehren zurückdrängt und Johannes vermag dies, weil nicht Rebekkas innerstes Wesen mit dem Pflegevater in Übereinstimmung war. Die anerzogenen wilden Triebe haben sich an Beate ausgetobt, nach deren Tod, als nichts gewaltsam zu Verdrängendes mehr zwischen ihnen stand, brach Rebekka in ihrem Verlangen, ganz in dem Geliebten aufzugehen, die geistige Schranke und verwandelte sich aus der Schülerin Wests in die Freundin Rosmers.

Doch eben weil sie nicht länger die Raubtier-Natur behauptete, schwankt Rebekka in den ersten Akten, ungewifs, was sie wünschen soll, im Widerstreit zwischen alt und neu, möchte sie am liebsten, vor jeder Änderung bangend, dafs der Zustand, wie er sich da herausgebildet, unverändert bliebe. Jedes Wort, das eine Klärung, eine Entscheidung in dem Verhältnis zwischen Rosmer und ihr herbeiführen könnte, erschreckt sie und scheucht sie zurück. Dabei lebt doch der Drang in ihr fort, ganz und voll Johannes' Lebensgefährtin zu sein, sie wünscht es und sie flieht zugleich davor. Und dennoch! würde Rosmers Auftreten ihr zeigen, der Gedanke an Beate habe jede Macht über ihn verloren, dann möchte sie die ihr dargebotene Hand erfassen; sie stöfst ihn zurück, weil Johannes aus Furcht vor der Erinnerung an die Tote zu ihr flüchtet, in der neuen Ehe Sicherheit vor dem Gespenst suchend. Ein in solcher Gemütsstimmung geschlossener Bund

müfste durch den nun doppelt schweren Kampf mit der Vergangenheit für beide zur ärgsten Hölle werden. Rosmer will, sie solle ihm helfen die Leiche abzuschütteln, mit der auf dem Rücken er nicht durchs Leben gehen könne, noch wolle, und gerade das ist das Einzige, was Rebekka nicht für ihn zu thun vermag, wo sie machtlos bleibt. Löste er sich aus eigener Kraft von der Erinnerung an Beate los, dann wäre noch ein Hoffnungsschimmer für Rebekka vorhanden, so erlischt für sie gerade in dem Moment, wo er sie bittet sein Weib zu sein, die letzte Aussicht es je werden zu können. Von diesen düstern Gedanken an Beatens Tod vermöchte ihn nur eine Frau von jener frohen Schuldlosigkeit, die er als Grundgefühl seiner Adelsmenschen erträumt, zu befreien; die Schuldbelastete, die Mörderin würde ihn und sich zum schneidendsten Jammer verdammen, wollte sie mit ihm in die Ehe treten, denn er käme geistig wie physisch nie über den Mühlensteg.

Seit Kroll ihm von jenen wunderlichen Äufserungen Beatens Kenntnis gab, ist Rosmer wie verstört. Die letzten Worte des Rektors, ehe Mortensgård eintritt: „Das Rätsel des Mühlbachs mufst du nach deinem Gewissen zu lösen suchen — wenn du noch etwas derartiges hast“, lasten schwer auf Johannes. Dazu gesellt sich noch die Nachricht von jenem Brief, den Beate an Mortensgård richtete. Er wird nie wieder Ruhe finden, ehe dieses Rätsel sich nicht löst — und wenn es sich löst, dann freilich erst recht nicht. Seit ihm kund ward, bei Beatens Krankheit und Tod sei allerlei geheimnisvoll Unheimliches mit im Spiele gewesen, kam eine verzehrende Unruhe, eine geistige Gespensterfurcht über ihn, die ihn nie und nirgends mehr rasten läfst. Das Bewufstsein der frohen Schuldlosigkeit, ohne das er nicht zu leben vermag, wurde ihm getrübt. Rebekka hat es ihm geraubt und ihn damit unfähig gemacht, zu handeln und zu wirken.

Sie wird sich dieser Schuld bewufst, als Rosmer, mit ihr allein geblieben, all das, was Kroll und Mortensgård ihm sagten, kombiniert und schliefslich verzweifelnd ausruft: „Immer wird ein Zweifel zurückbleiben. Eine Frage. Ich werde niemals wieder in dem schwelgen können, was das Leben so wunderbar schön zu leben macht.“ Sie beugt sich von rückwärts über seinen Stuhl und ihn mifsverstehend fragt sie, deren Gedanken auf ganz anderer Fährte schweifen: „Was meinst du, Rosmer?“ In ihrer Stimme mufs dabei etwas Bebendes, Halbverschleiertes, Zärtliches liegen, das Johannes freilich überhört. Zu ihr aufblickend erwidert er schmerzbewegt: „Die stille, frohe Schuldlosigkeit.“ Das Wort trifft Rebekka wie ein Schlag ins Gesicht. Unwillkürlich taumelt sie einen Schritt zurück und murmelt: „Ja — die Schuldlosigkeit.“ Die fehlte ihr von Anfang an und wurde darum von ihr nicht vermifst; wäre sie nicht mit einer Vergangenheit belastet auf Rosmersholm eingezogen, nie hätte sie es vermocht, jenes

raffinierte Netz von Gewissensmartern und Grausamkeiten um die arme Beate zu spinnen. Da leuchtet ihr die Erkenntnis auf, welche breite Kluft sie noch immer von Johannes Rosmer trennt, dessen Leben rein von Schuld war, ehe sie in sein Los eingriff, und der dieser fröhlichen Zuversicht der Schuldlosigkeit nicht entraten kann, wie er ihrer vordem auch nicht zu entraten brauchte. Und zugleich fühlt sie, in ihr sei gleichfalls jetzt, wo es zu spät, ein heifses, früher ungekanntes Sehnen nach solcher Schuldlosigkeit entfacht. Die Gröfse ihres Frevels an Rosmer und Beate tritt ihr klar vor Augen, die Unwiederbringlichkeit dessen, was in ihrem Leben, zum Teil ohne ihr Verschulden, verdorben und geknickt wurde. Der Jammer einer verdammten Seele, vor deren Blicken sich das Paradies öffnet, nur, um sich sogleich wieder für immer zu verschliefsen, er mufs nachzittern in den kurzen, halb bewufstlos, mechanisch nachgesprochenen Worten: „Ja — die Schuldlosigkeit.“

Bis zu diesem Moment hoffte Rebekka doch stets heimlich, Johannes Rosmers Gattin zu werden, nun fühlt sie, ein Leben an seiner Seite, in dieser innigsten Gemeinschaft, sei von ihr für immer verscherzt. Und in eben dieser Stunde, das ist die tragische Ironie des Schicksals, gelangt Rosmer zu dem Entschlufs, den sie Jahrelang herbeisehnte und der doch nicht kommen wollte, jetzt bietet er ihr seine Hand, jetzt, wo sie diese heifsbegehrte Hand nicht mehr zu fassen wagt! Was vordem das höchste Glück für sie gewesen wäre, wird ihr nun zu spät dargeboten. Es geht ja oft so im Leben, „es kommen die Gaben vom Himmel herab in ihren eignen Gestalten“, was wir ersehnten, wird uns zu teil, aber erst dann, wenn diese späte Erfüllung wie ein herber Hohn erscheint, wenn uns die Fähigkeit verloren ging, ihrer froh zu werden. Was sonst als eine Schicksalstücke ausgelegt werden mag, für Rebekka bedeutet es eine Schicksalsrache. Sie wollte Rosmer besitzen und konnte dies nur, wenn sie seine Frau aus der Welt hinausdrängte, und als nun der Begehrte ihr Verlangen erfüllen möchte, verhindert das Gespenst dieser Toten die Vereinigung. Rebekka mufste Beate beseitigen, sollte für sie neben Johannes Raum werden, und eben damit schuf sie das neue, unübersteigliche Hindernis, welches sie von Rosmer trennt: dieser circulus vitiosus, den sie erst jetzt zu durchschauen vermag, ist die Rache der beleidigten Natur, denn hier sind Moral und Natur identisch. Dafs Rebekka selbst gezwungen ist, die Hand von sich zu stofsen, die sie so gern ergreifen möchte, darin besteht die erste, bittere Bufse, von dem verletzten Sittengesetz ihr auferlegt. Verzweiflung und Trauer, Jammer und Qual wühlen in ihrem Herzen und trostlose Todesmattigkeit stöhnt in den Worten: „Niemals kann ich dein Weib werden.“ Sie beschwört ihn, nicht weiter in sie zu dringen, thue er dies dennoch, „dann gehe ich den Weg, den Beate ging. — Jetzt weifst du es.“

Im nächsten Akt, dem dritten, erfährt Rosmer, was dies sonderbare Verhalten aufklärt; da entschliefst sich Rebekka zum Letzten, zum Eingeständnis ihres Verbrechens. Freilich, warum sie so handelte, enthüllt sie nur mit solchem zögernden Widerstreben, dafs erst ganz zu Schlufs wirklich alles klar wird. Dies Sündenbekenntnis erfolgt aus zwei Hauptmotiven. Rebekka gehört nicht zu jenen schwachen Naturen, welche die Last einer That, um die nur sie wissen, nicht zu tragen vermögen, die sich dadurch erleichtern müssen, dafs sie (und wäre es zu ihrem sichern Verderben) andere in ihr Geheimnis einweihen, und ebensowenig empfindet sie das Bedürfnis, sich durch ein offenes Bekenntnis der begangenen Unthat zu reinigen. Nicht um den Frevel an Beate zu sühnen, nur um seine Folgen aus Rosmers Gemüt zu tilgen, um ihm jenes Gefühl der frohen Schuldlosigkeit zurückzugeben, das er durch sie einbüfste, spricht sie. Sie opfert sich, um ihn von der peinigenden Marter irriger Selbstanklagen zu erlösen. Zu diesem Entschlufs, mit dem sie alles aufgiebt (denn ihr Leben ist ihr nur in seiner Nähe, aus der diese Enthüllung sie vertreiben mufs, lebenswert), bewegt sie noch ein Äufserstes, was zu dem schmerzlichen Ringen ihrer Seele hinzutretend den Ausschlag giebt. Rektor Kroll wirft absichtslos das entscheidende Gewicht in die Wagschale, welches diese so abgrundtief sinken läfst, dafs Rebekka an sich selbst verzweifelnd mit der Ruhe einer Rettungslosen ihr Geständnis ablegt. Als sie erfährt, Doktor West sei ihr Vater gewesen, brechen die letzten Stützen in ihr zusammen. Sie wagt nicht daran zu zweifeln, weifs sie doch, wie wahr es sei, dafs „man am leichtesten mit den sogenannten Vorurteilen bricht in dem Verhältnis zwischen Mann und Weib.“ Sie wird sich in dieser Minute gleichsam durchsichtig, sie schaut bis auf den Grund ihrer Existenz und ein Schauder vor ihrem eigenen Selbst schüttelt sie. Die Selbstverwerfung kehrt bei ihr ein, mit dieser Vergangenheit belastet, kommt ihr kein Recht an Rosmer zu, nur noch die Pflicht, ihn von sich zu befreien. Dafs diese Erkenntnis bei ihr zum Durchbruch kommt, genügt freilich schon um zu beweisen, Rebekka dürfe keineswegs als gewöhnliche Verbrechernatur betrachtet werden. Auch jetzt noch klammert sie sich an den Gedanken, Beatens Tod sei für Johannes ein Glück gewesen, denn nur so vermag sie sich vor der Selbstverachtung zu retten. Sie nahm sich vor, was sie zu enthüllen hat, ruhig und kalt zu sagen, aber es gelingt ihr nicht. Mühsam nur ringen sich ihr die Worte von den Lippen, die Kraft droht sie zu verlassen, sie sucht so rasch als möglich und unter Verschweigung der gravierendsten Begleitumstände über das Ganze hinwegzukommen, ihr Trotz ist eben nur ein äufserlicher, sie schämt sich ihrer That oder vielmehr der dabei angewendeten Mittel des Betruges und der Lüge, die ihr Bild für Rosmer erniedrigend beschmutzen und entstellen

müssen. Das Schlimmste möchte sie ganz verheimlichen und nur dem energischen Drängen Krolls gelingt es, ihr endlich ein halbes Geständnis darüber zu entwinden, mit welchen Vorspiegelungen sie die vertrauensblinde Beate getäuscht.

In dieser Darstellung bewährt sich Ibsen wieder als ein Meister der Form. Es wäre falsch, ja naturwidrig, wenn Rebekka alles gelassen und geradezu heraussagte. Ihr Zögern, ihr Stocken, selbst ihr Streben, das Ärgste zu verschweigen, sind auf das Zutreffendste geschildert und üben zugleich die Wirkung, die Spannung des Zuschauers in ganz anderem Mafse anzuregen und zu erhöhen als dies durch eine pathetische Erzählung erzielt würde. Wir Hörer erfahren nicht erst hier, welche dämonische Natur in Rebekka lebt und dafs dieser die Verantwortung für Beatens Tod zufalle, mag auch vielleicht ein beschränkter oder sehr unaufmerksamer Leser über die plötzliche Verwandlung des Fräulein West staunen, bei der Aufführung bleibt ein derartiger Irrtum völlig ausgeschlossen. Dem echten Dramatiker aber schwebt beim Schreiben stets das Bühnenbild vor, sein Werk ist für die Wirkung auf den Hörer, nicht für jene auf den Leser berechnet. Die Darstellerin der Rebekka wird die Figur, wenn sie den Absichten des Dichters entsprechen will (und ein restloses Aufgehen in den Intentionen des Autors ist ja für den echten Schauspieler der Gipfel seiner Kunst, nur der Mätzchenmacher suppliert den Gestalten des Dramas sein aufdringliches Ich, statt es verschwinden zu lassen), von vornherein so anlegen, dafs die Zuschauer gleich anfangs den Eindruck erhalten, hinter dieser Maske von Ruhe berge sich innere Aufgeregtheit, böses Gewissen, eine ungewöhnliche Persönlichkeit. Und der Dichter unterstützt sein Geschöpf darin. Wenn Rebekka im ersten Akt, während Kroll am Fenster steht, Rosmer hastig zuflüstert: „Sag' es!“ und er zaudernd: „Nicht heute Abend“, sie wieder: „Doch, grade heute Abend“, so zeigt sich auf der Bühne schon hier Rebekka als die treibende Kraft, wie auch, dafs in ihr ein unheimlich Lauerndes lebt.

Nicht darauf ist Gewicht zu legen, dafs gegen Ende des ersten Aktes Fräulein West einen Augenblick allein auf der Bühne bleibt, nachdem der Pastor ging und ehe Frau Helseth eintritt, denn hier könnte ein allzu ausdrucksvolles Gebärdenspiel leicht wieder in Übertreibung ausarten; immerhin sollen ihre scheinbar kühlen Worte zu Schlufs im Zuschauer dieselbe unheimliche Wirkung hervorrufen wie in Frau Helseth. Fällt der Vorhang zum ersten Mal, dann können wir schon aus Krolls allerdings rasch abgebrochenen Reden und Rebekkas Benehmen den Verdacht geschöpft haben, dafs diese dem Tode Beatens nicht ganz fern gestanden, nach dem zweiten Akt mufs dieser Verdacht schon aufgetaucht, ja mächtig erstarkt sein, der dritte bringt für uns dann nur eine die letzten Zweifel lösende Gewifsheit, keine ungeahnte

Überraschung. Hätten wir wirklich bis zu jenem Moment, wo Rebekka ihre That erzählt, nichts dergleichen vorausgesehen, so wäre diese unvermittelte, plötzliche Mitteilung nicht etwa ein dramatischer „Schlager“, als solcher könnte sie nur auf ein rohes, sensationslüsternes Publikum wirken, sondern ein technischer Fehler, denn es bringt bei den Zuschauern stets einen ungünstigen Eindruck hervor, wenn die bereits feststehende Meinung über eine der Figuren sich mit einem Mal als völlig irrig erweist. Es ist ein alter Erfahrungssatz, um wie viel nachhaltiger und tiefgehender die Erregung wird, wenn der Zuschauer die Gefahr, die drohende Enthüllung schon lange vor dem Helden auf der Bühne bemerkt, sie wachsen, nahen, unaufhaltsam heranschreiten sah, die Entwicklung mit dem Gefühl gepreſster Angst verfolgte, so daſs er, wenn die schwere Donnerwolke sich endlich im zündenden Blitz entlädt, förmlich erleichtert aufatmet. Dieses Gefühl heranrückender Gefahr erweckt die kunstvolle Steigerung des zweiten Aktes, wenn erst Kroll seinen Verdacht äuſsert, dann Mortensgård denselben durch seinen Bericht von jenem geheimnisvollen Brief Beatens verstärkt; wobei zu beachten, daſs der radikale Journalist nicht wie der Rektor der Parteilichkeit verdächtigt werden kann.

Bei jedem Verbrechen pflegt der Richter sich zwei Fragen vorzulegen: Cui prodest lautet die erste, où est la femme die zweite. Im Schauspielhaus verwandeln sich die Hörer in Mitglieder einer Jury, sie fragen sich ebenfalls, wer von dem Tode Beatens Nutzen zog und ob da nicht eine Frau im Spiele sei. Sofort sehen sie sich gezwungen, in beiden Fällen an Rebekka zu denken. Wenn diese wieder auftritt, wird sie mit miſstrauischem Argwohn beobachtet und es bedarf nicht einmal dessen, um aus ihrem eigentümlichen Benehmen die verhaltene Angst herauszulesen. Wir zergliederten den Schluſs des zweiten Aktes früher ausführlich, um zugleich klar zu stellen, wie in dieser Scene, wo selbst Rosmer Zweifel über den Wahnsinn seiner Frau aufsteigen, der Zuschauer bereits die Überzeugung gewinnt, Rebekka sei in irgend welcher Weise die Ursache des Todes jener armen Kranken gewesen. Was später hinzukommt, sind nur noch die Details und selbst diese erraten wir zum Teil noch ehe Rosmer sie erfährt. So wird z. B. die sinnliche Leidenschaft Rebekkas für Johannes, von welcher derselbe bis zum Schluſs ohne Kenntnis bleibt, uns schon im dritten Akt deutlich, wenn Rebekka, als Kroll vermutet, sie stehe in unsittlichen Beziehungen zu Rosmer, antwortet: „Ich wollte Sie hätten Recht.“ Damit ist für den Zuschauer, noch ehe das bald darauf folgende Geständnis ihre Schuld ausspricht, bereits alles gesagt. Ibsen lieſs also die mit dem analytischen Drama notwendig verknüpfte, anfängliche Unsicherheit des Publikums nicht länger dauern als unbedingt nötig war, er lockerte alle Fäden des dichtverschlungenen Gewebes, ehe er dieses auflöste, erst vorsichtig

vor uns auf, so dafs wir in die Art, wie die Ereignisse sich vollzogen, klaren Einblick gewinnen konnten. An seiner Technik bleibt, mit Ausnahme des zu leicht angedeuteten wahren Charakters der verwandtschaftlichen Beziehungen Wests zu Rebekka, nichts zu rügen, als etwa noch die zu geflissentliche Absicht, mit welcher im ersten und dritten Aufzug der theatralisch notwendige Schlufs dem naturalistischen Formprinzip zu Gefallen direkt verdorben wird, während Ibsen doch im zweiten und vierten Akt dem Bühneneffekt nicht in gleicher Weise aus dem Wege ging.

Zu dieser Technik gehört es auch, dafs in dem Drama neben den Hauptcharakteren blofs vier Nebenpersonen auftreten, die jede nur mit einer Seite ihres Wesens in die Handlung eingreifen. Es kommt eben nicht auf äufsere Geschehnisse an, vielmehr auf das Innenleben Rebekkas und Rosmers; dieses jedoch wird in weit höherem Grade durch ihr Milieu bestimmt, als das sonst bei tragischen Helden für üblich galt. Was Rosmer ist, wurde er durch die beiden entgegengesetzten Einflüsse seiner Erziehung, den streng konservativen Vater und den hyperidealistischen Brendel, so gerät er auch später wieder unter die Botmäfsigkeit einander diametral zuwiderlaufender Anschauungen, erst Rektor Krolls, dann Rebekka Wests. Kroll erscheint geradezu als das Gegenbild Rosmers, eine harte, unnachsichtige Kampfnatur. Er verfügt über keinen grofsen Ideenvorrat, ihm fehlt die Weite und Selbständigkeit des Gedankens, zu der Johannes sich emporringt, um so energischer und fanatischer hält er aber an den Dogmen seiner Partei fest, die ihm eines Beweises weiter gar nicht bedürftig scheinen. Er stellt den echten Parteimann dar, um so rücksichtsloser, ja beschränkter er sich im Grunde genommen zeigt. Weil er keinen Überflufs an Argumenten hat, verficht er um so umwandelbarer die einmal gewohnten Schlagworte. Stierköpfig und hartnäckig: diese zwei Worte charakterisieren das Wesen des Mannes am besten. Durch diese Eigenschaften vermag er schwache Naturen, wie seine Frau und seinen Freund, lange zu tyrannisieren, endlich kommt aber der Tag, an dem er die über sie errungene Herrschaft, durch dieselben Eigenschaften wieder verliert. Wo er mit der Einschüchterung nicht durchdringt, wo Trotz gegen Trotz steht, da unterliegt Kroll, dessen Waffenarsenal damit erschöpft ist. Rebekka vermag ihm Rosmer zu entreifsen und die eigenen Kinder machen ihm seine Frau abwendig. Sein autokratisches System reizt gerade die Tüchtigen zur schärfsten Opposition. Nur die Stümper in seiner Klasse halten zu ihm, während die Begabten, sein Sohn Laurits voran, sich an den radikalen Phrasen des „Leuchtfeuers“ erbauen. Er hat das Hausregiment getreu seinen autoritären Anschauungen so straff gehandhabt, dafs sich schliefslich mit Laurits auch Hilda gegen ihn auflehnt und die stille, schüchterne

Mutter, die immer nur duldete und schwieg, bei diesem Konflikt zwischen Vater und Kindern zu dem jungen Geschlecht hält. Rektor Krolls Lebensanschauung wird dadurch schon als eine dem Untergang geweihte symbolisiert, dafs sie im Hause ihres Vorkämpfers unterliegt.

Nicht viel tröstlicher sieht es bei den Vertretern der neuen Ideen aus. Da ist zunächst Peter Mortensgård, an sich keine Kampfnatur wie der Rektor, sondern durch die Gewalt der Umstände zum Wortführer der Radikalen geworden. Weil er „ein Kind mit einer verheirateten Frau hatte, deren Mann fortgelaufen war“ und mit der er sich nicht vermählen durfte, da keine legale Trennung ihrer Ehe möglich schien, brannte ihm vor vielen Jahren der damalige orthodoxe Pastor Johannes Rosmer das Kainszeichen auf die Stirne. Von da ab war Mortensgård unter den Stützen der Gesellschaft unmöglich, ein gezeichneter Mann, nur als ihr Angreifer kann er emporgelangen; er betritt diesen Weg und es glückt. Wie so oft, flocht sich die herrschende Partei wider ihren Willen selbst die Geifsel, mit der sie gezüchtigt werden soll. Aber Mortensgård ist kein wilder Drauflosgeher, er hat jene Jugendschmach nie ganz verwunden, dies verbitterte ihn, veranlafste aber auch zur Vorsicht. Er führt den Kampf so wenig mit ehrlichen Waffen als Kroll, er will nur den Erfolg wie dieser, gleichviel mit welchen Mitteln. Darf er verkünden, Pastor Rosmer, in dessen Namen schon alle konservativen Erinnerungen sich inkarnieren, sei zur Partei des Lichtes übergegangen, so wird er dies mit Freuden thun, doch stutzt er dies Bekenntnis dem Parteiinteresse entsprechend zu, denn „Freigeister haben wir schon genug. Beinahe hätte ich gesagt, wir haben schon zu viel solche Leute. Was die Partei braucht, sind christliche Elemente — etwas, das alle respektieren müssen. Daran haben wir grofsen Mangel.“ Er denkt Rosmer die Rolle zu, ein solches Element zu repräsentieren, unter dem Schein der Gläubigkeit andere Schwankende zur Fahne der radikalen Partei hinüberzuziehen. Kroll will Rosmers neue Gesinnungen auf sich beruhen lassen, falls dieser sie für sich behält und sein (nach des Rektors Meinung) weitgediehenes Verhältnis zu Rebekka durch die Trauung legalisiert, Mortensgård will den Pastor als Bundesgenossen acceptieren und demselben gestatten, im Privatleben so freigeistig zu denken und so sinnlich zu leben als er nur mag, falls dieser äufserlich der Partei als frommer Christ einen Aufputz, einen Schein von Respektabilität gewährt. Beiden handelt es sich lediglich darum, dem Haufen Sand in die Augen zu streuen, den Zwecken ihrer Fraktion förderlich zu sein; sie haben einander wenig vorzuwerfen. Von ihrer Manier den Kampf zu führen, erhalten wir hinlängliche Beweise in der Art, wie Kroll dem langjährigen Freunde den Krieg bis aufs Messer ankündigt, weil dieser sich der Gegenseite zuwendet, und dessen Häuslichkeit in der rohesten

Weise verleumderisch in die Öffentlichkeit zerren läfst. Calumniare audacter, semper tamen aliquid haeret: so lautet in allen Ländern die Devise der Politiker. Und an der Wirkung des Artikels auf den beschränkten Verstand der Frau Helseth, obwohl diese doch im Hause lebend, ihren eigenen Augen mehr glauben müfste als dem, was „in den Zeitungen gedruckt steht,“ sehen wir wie erfolgreich das Prinzip angewendet wird. Mortensgård dürfte in ähnlichen Fällen vorsichtiger, aber nicht minder gewissenlos als Kroll verfahren, denn in ihm gärt der giftige Hafs des ungerecht Beleidigten, des mit Füfsen Getretenen, der seinen übermächtigen Beleidigern nie vergiebt.

Aus edlerem Stoff als Peter Mortensgård wurde Ulrik Brendel geformt. Auch ihm widerfuhr eine bittere Kränkung, als Johannes' Vater ihn aus dem Hause stiefs, doch wurde er nicht erst dadurch ein begeisterter Anhänger der neuen Ideen, Mortensgård litt für ein allerdings entschuldbares Vergehen, Brendel für seine Überzeugung, schon dies erhöht ihn über die kleinliche, des Aufschwungs unfähige Lebensführung des Redakteurs. Doch Ulrik Brendel vermochte so wenig als Dr. West diese freien Anschauungen durch den Geist ihrer Anwendung zu für die Menschheit fruchtbaren Ergebnissen zu gestalten. Ihm, wie West, wurde die Befreiung von der Autorität blofs zum Motiv nun das Leben ganz nach eigenem Sinne zu leben, so wie es ihm am besten behagt, nur für sich, nicht für andere. Die reiche Begabung dient ihm nicht dazu, um, wie Rosmer möchte, erhellend und erlösend den noch im Dunkel Irrenden zu Hilfe zu kommen, sondern lediglich zu sybaritischem Selbstgenufs. Er gehört, freilich als eine neue Spezies, zu demselben Genus, wie Hjalmar Ekdal; die gemeinsame Vorliebe für tönende Worte, schöne Phrasen, an denen sie sich berauschen, verknüpft sie. Brendels Begier in stiller Einsamkeit sich an der Vorstellung der Werke, die er schaffen will, zu ergötzen als einem geistigen Wonnetraum, mufs ihn schliefslich dazu führen, den physischen Rausch nicht minder zu lieben als den psychischen. So entwürdigt er sich zum Genie der Kneipe, dessen Handlungen seinen Reden ins Gesicht schlagen; Pseudo-Idealist wie der junge Ekdal unterscheidet sich Brendel von diesem auch dadurch, dafs er nicht ohne Bewufstsein seiner Schwächen ist, doch wiegt er sich, während er, arbeitsscheu wie Hjalmar, die Jahre geistiger Vollkraft versäumt und verträumt, in dem süfsen Glauben, sobald er nur wolle, sei es ihm ein Leichtes, all seine Phantasien in Wirklichkeit umzusetzen. Und doch verhält es sich mit diesen geplanten begeisternden Vorträgen wie mit der „merkwürdigen Erfindung“ des Photographen. Es war eine Lebenslüge, was den immer tiefer Gesunkenen aufrecht hielt; sie zerstiebt, als sie sich bewähren soll. Seine geistigen Vorratskammern erweisen sich als leer, diese vernichtende Enttäuschung will er nicht

überleben. Ein ins Tragische gewendeter Hjalmar Ekdal vergeudete Brendel seine hervorragenden Fähigkeiten, die ihn weit über den jämmerlichen Photographen, erheben mufsten, weil ihm die strenge Selbstzucht fehlte, deren Stelle vielmehr die Selbstsucht einnahm. Von Beifall, Dank, Berühmtheit, Lorbeerkronen träumte er, immer nur sein Ich voranstellend, das Bewufstsein in redlichem Bemühen etwas geleistet, zum Fortschritt der Menschheit beigetragen zu haben, vermöchte ihm so wenig zu genügen, dafs es ihm ohne solche äufseren Zeichen sogar gleichgiltig wäre. Sein Ruhm, seine Gröfse bilden die alleinigen Zielpunkte seines Strebens, darin mahnt er schon an Halvard Solnefs und mit stärkerem Selbstvorwurf als dieser mufs er sich entschuldigen im Grunde nichts gebaut, nichts geschaffen zu haben. Ein grofser, echter Jammer klingt aus seinen Scheideworten: „Die finstere Nacht ist am besten“, die bittere Klage eines durch eigene Schuld gebrochenen Geistes um sein verlorenes Dasein.

Vor Peter Mortensgård entsank ihm die Kraft der Selbsttäuschung, denn „Mortensgård ist das Haupt und der Herr der Zukunft. Niemals habe ich vor einem Gröfseren gestanden.“ Der Redakteur des „Leuchtfeuers“ bildet das Prototyp der siegreichen Demokratie, die selbstzufrieden über unpraktische Schwärmereien lächelt, weil ihr jedes Verständnis für sie abgeht. „Er kann alles, was er will, denn er will niemals mehr als er kann. Peter Mortensgård ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben. Und d a s — siehst du, d a s ist das grofse Geheimnis des Handelns und Siegens.“ Eine tiefe Erschütterung mufs da aus Brendel sprechen, er ahnt die auch dem echten Idealismus von der Herrschaft ideenloser Heerdenmenschen drohende Gefahr. Seine aristokratische Selbstüberhebung, die sich zu gut erachtete für den Dienst der Menge, die sogar den Abstammungsdünkel (Brendel ist ein dänischer, Mortensgård ein norwegischer Name) nicht überwinden konnte, trug freilich sehr dazu bei, dafs solche Führer von Einflufs werden konnten. Auf der einen Seite erblickt er nur noch die Tyrannei der traditionellen Autoritäten, auf der anderen den Despotismus blinder Massen, Ulrik Brendel flüchtet entsetzt aus dieser Welt. Sein Tod ist eine stumm-beredte Selbstanklage.

In Brendel, Mortensgård, Dr. West und Rebekka zeichnet Ibsen vier Typen des Jahrhunderts der Naturwissenschaften, denen bei allen Unterschieden eines, das Wichtigste, gemein ist: sie alle haben die alte Grundlage der Moral verloren und eine neue nicht gefunden. Mortensgård sieht so wenig als West und Rebekka ein, warum „ein freigewordener Mann es unterlassen sollte, das Leben voll und ganz zu leben“ und auch Brendel übersetzt diese Theorien auf einem anderen Gebiet in die Praxis. In widerwärtiger und abstofsender Weise wurde ihnen allen aus der Freiheit sittliche Zügellosigkeit, die nicht minder

verderblich wirkt als die allzuenge sittliche Gebundenheit, sie gerieten aus einem Extrem in das andere. Ibsen findet aber beide Extreme gleich verwerflich und wenn er sich begnügt, das autoritäre Prinzip nur in einer Gestalt (Kroll) auszuprägen, so geschieht dies, weil er es ohnehin schon als innerlich überwunden ansieht, während ihm das revolutionäre Prinzip der moralischen Willkür das Verführerischere und deshalb schärfer zu Bekämpfende scheint. Darum schildert er in der Handlungsweise Wests gegen Rebekka und dieser gegen Beate auch die äufsersten Konsequenzen dieser Geistesrichtung, die in widernatürliche Verbrechen ausläuft. Man fragt sich unwillkürlich, ob Paul Bourget nicht hier die Anregung zu seinem ausgezeichneten psychologischen Roman „Le disciple“ empfangen habe. — Ein flaches justemilieu empfiehlt Ibsen nicht, keinem Kompromifs zweier unvereinbarer Gegensätze, ihrer Überwindung durch ein höheres Drittes strebt er zu. Sittliche Freiheit statt sittlicher Frechheit, Sinnenfreude statt Sinnentaumel, geistiger Adel statt geistiger Knechtschaft, das bildet sein Programm. Frohe Adelsmenschen will Rosmer schaffen, während Krolls Lehren nur in Ketten geschlagene, scheue Knechte, jene Wests die Ketten zerbrechende, trunkene Sklaven züchten könnten, ein freieres, edleres Menschentum ist sein Ziel. Er gelangt nicht dazu sein Ideal in Wirklichkeit umzusetzen, aber es bleibt, wenn auch in weiter Ferne, prangend aufgerichtet, den einsamen Schiffern im Sturm freundlich winkend wie die Flamme des Leuchtturms. Hier ist das echte Leuchtfeuer entfacht, das ewig fortlodern wird. Auch Johannes und Rebekka enden durch Selbstmord, aber gerade diese Verneinung eines Lebens, in dem ihm stets die autoritäre, ihr die gesetzlose Jugenderziehung als klirrende Fessel am Fufs nachklappen würde, enthält die stärkste Bejahung des neuen Lebens, wie es Rosmer vorschwebte. Er wollte die Menschen erlösen und adeln, an einer Seele hat er dies Werk vollbracht, der tiefe Schmerz um die verlorene Fähigkeit für Johannes die rechte Gefährtin zu werden, veredelte die einstige Verbrecherin, die er, vergebend wie der Heiland vergab, im Augenblick des Todes zu seinem ehelichen Weibe erhebt. Sie sterben vereint, denn sie sind eins geworden. Auch wir lernen wieder vertrauen auf die Fähigkeit der Menschenseele sich adeln zu lassen, den Glauben, welchen die „Wildente“ uns rauben wollte, erhalten wir hier zurück. Rosmer war im Irrtum, als er zu erkennen meinte, er sei nur wie ein Handschuh in den Händen dieser Frau gewesen, zuerst freilich verwandelte sie ihn, weckte ihn aus seinem dogmatischen Schlummer, aber einmal wach geworden, gelangte er weit über ihren sittlichen Nihilismus hinaus, bis zur Begründung einer neuen, grofsen, herrlichen Weltanschauung und sie wurde die gläubige Jüngerin des Propheten. Rosmer ist nur ein Kind im Handeln, aber ein Held im Denken.

Er hat Rebekka zu sich emporgeläutert, die letzten irdischen Schlacken spült ein freigewählter, erhebender Tod hinweg. Dies gilt auch für Rosmer selbst, denn die getrübte Erinnerung an Beatens durch ihn mitverschuldetes Leiden, liefse ihn doch nie mehr zu freudigem, unbedingtem Selbstvertrauen gelangen. Statt eines mutlosen, geknickten Lebens darf er mit dem durch Rebekkas Beispiel wiedererwecktem Vertrauen zu der Richtigkeit seiner neuen Anschauung froh sterben, blieb ihm auch die Kraft zur Durchführung seiner Ideen versagt. Beide vermögen nicht weiter zu leben, aber sie enden nicht in trostloser Verzweiflung, sondern gefafsten Mutes, im vollen Vertrauen auf den endlich doch nicht ausbleibenden Sieg der neuen Lehre.

Das individuelle Schicksal der beiden ist damit erfüllt, aber scheint es nicht, als blieben die grofsen Weltfragen dennoch ungelöst? Wird nicht durch Rosmers Tod auch seine neue Religion zum Tode verurteilt? Leicht könnte die Meinung Boden gewinnen, der Dichter wolle durch diesen Schlufs auch Rosmers Zukunftsprogramm als ebenso verfehlt darstellen wie das Vergangenheitsprogramm Krolls und die Gegenwartspolitik Mortensgårds, er wolle darauf hinweisen, auf dieser Erde bleibe die Durchführung der Ideen Rosmers nur ein schönes Traumbild und, indem die Idealisten des Stücks alle durch Selbstmord endend, den Realisten Kroll und Mortensgård das Feld überlassen, das Drama auf den späteren pessimistischen Verzicht Schillers hinaus laufen lassen, nie werde sie kommen „die goldene Zeit — Wo das Rechte, das Gute wird siegen — Das Rechte, das Gute führt ewig Streit — Nie wird der Feind ihm erliegen.“ Gerade darin aber besteht die herzhafte moderne Forderung Ibsens, der zu seiner Zeit freilich wie Schiller als Entrüstungspessimist Stellung nimmt, dafs jeder sich in That und Wort bestrebe, dieses ferne bessere Zeitalter heraufzuführen. Thomas Stockmann will dafür kämpfen, damit schliefst der „Volksfeind“, er kann es, denn in ihm ist das Gefühl der frohen Schuldlosigkeit, weil Rosmer dies verlor, ward er untauglich, seine Aufgabe zu erfüllen. Dafs es so kam, dafür ist grofsenteils freilich Rebekka verantwortlich, andererseits aber die unsinnige autoritätsgläubige Erziehung, die ihm Thatkraft und Entschlufs raubte. Rebekka dienen ihre von entgegengesetzten Einflüssen bewirkten, aber nicht minder verderblichen Jugendeindrücke zur Entschuldigung. Johannes und Rebekka hätten Adelsmenschen werden können, das starre Dogma auf der einen, die selbstische Aufklärung auf der andern Seite verdarben und vernichteten ihr Leben. Darf man daraus die Konsequenz ableiten, Rosmers neue Weltanschauung sei überhaupt unrealisirbar? Das wäre eine höchst merkwürdige Logik, vielmehr zeigt uns Ibsen gerade wenn er zwei tüchtige, hochveranlagte Naturen, fähig sich zu seltensten Entschlüssen emporzuschwingen, an den Nachwirkungen

der beiden Prinzipien des Konservatismus und Liberalismus zu Grunde gehen läfst, am allereindringlichsten die Notwendigkeit, sich von diesen Parteischablonen zu befreien, sich zu einer neuen höheren Ansicht durchzuringen. Die alte Sitte, welche den Menschen unter das Joch der Autorität beugt, wie der Major Rosmer seinen Sohne Johannes, und die neue Unsitte, welche ihn freimacht, frei nämlich von jeder Rücksicht auf andere, wie Dr. West sich davon frei fühlte und Rebekka zu gleichem Ich-Streben heranbildete, beide sollen einer höheren Sittlichkeit weichen, die den Wert des Einzelnen danach abschätzt, was er für das Wohl Aller leistet. Johannes Rosmer proklamiert als neues, oberstes Ziel: ein jeder solle seine Kräfte der Menschheit und ihrer Entwicklung weihen; das sind nicht mehr individuelle, das sind soziale Ideale und wenn wir den Sozialismus in einem reineren Sinn als die landläufige sozialdemokratische Agitation erfassen, als das Streben, jene sittliche Gesinnung zu erwecken, welcher das Wohl der Gesammtheit oberster Zweck bleibt, dem das isolierte Glücksstreben des Individuums sich unterzuordnen habe, dann dürfen wir Johannes einen ethischen Sozialisten nennen. Es liegt auch kein Widerspruch darin, wenn der stille Melancholiker die Freude unter den Menschen verbreiten möchte; gerade er weifs am besten, wie düster ein Leben ohne Helle verbreitende, edle Freuden bleibt. Der Kampf um das neue Ideal kann uns nicht im Drama vorgeführt werden, hier genügt es, wenn nur das Ziel bezeichnet wird und indem Rosmer scheidet, ohne dafs ein Versuch das Ziel zu erreichen gemacht worden wäre, scheint uns der Dichter zuzurufen: da ist eine Aufgabe für jeden unter euch, Johannes Rosmer hinterliefs euch als Testament sein Evangelium der Liebe zu den freudigen Adelsmenschen der Zukunft, nun ans Werk und jeder von euch sei ein Kämpfer gegen starre Fesseln, welche das Beste und Eigentümlichste im Menschen ertöten, wie gegen die freche Ich-Sucht, welche nichts Heiliges über sich erkennt. Heilig aber sei euch der grofse, soziale Gedanke vom frohen Zukunftsmenschen. Der Menschheit dienen statt dem Egoismus, ihre Entwicklung fördern statt sie zu hemmen, das befiehlt uns Rosmersholm, poetisch und philosophisch der Höhepunkt von Ibsens Lebensarbeit.

XIII.

(Die Frau vom Meere.)

Faust nennt es einen jedem eingeborenen Trieb der Menschennatur, dafs uns ein lockendes Begehren überfällt nach entfernten Gegenden, ein Streben hinaus ins Weite, Unbestimmbare und eben in dieser Ungewifsheit so Anziehende. Nur die nüchternen, philiströsen Kleinkrämer, deren es ja in Kunst und Wissenschaft kaum weniger giebt als im Erwerbsleben, schütteln dazu verwundert das Haupt und meinen wie Famulus Wagner:

> „Ich hatte selbst oft grillenhafte Stunden,
> Doch solchen Trieb hab' ich noch nie empfunden."

Diesen Zug nach dem geheimnisvoll Anlockenden, die Sehnsucht nach der Ferne erregt der schrille Pfiff der Lokomotive heute bei uns wie das Blasen des Postillons bei unseren Grofseltern. Noch mächtiger wirkt das Meer. Die unabsehbar sich ausdehnende Flut erweckt den Wunsch, auf ihrem breiten Rücken dahinzusegeln, nach entlegenen Küsten, zu neuen Menschen, alles hinter uns zurücklassend, was uns drückt und peinigt, ein anderes Dasein zu beginnen. Stundenlang mag man so am Strande dem Spiel der Wellen zuschauen, wie sie ans Ufer schäumen und langsam zurückrollen, nahen und fliehen. Und durchschneidet bei sinkender Abenddämmerung der letzte, späte Dampfer die Wogen, dann überkommt uns eine unerklärliche Lust mit dem Fahrzeug zu ziehen, gleichviel wohin.

Solche persönliche Eindrücke sollen auch Ibsen, als er bei jenem Aufenthalt in Norwegen, der für „Rosmersholm" so bedeutungsvoll war, in dem beliebten Badeort Molde weilte, den Anstofs zur „Frau vom Meere" gegeben und ein nächster Sommer am dänischen Sund mag dann diese Stimmung vertieft haben. Der kleine, etwa halbwegs zwischen Bergen und Drontheim gelegene Ort, mit Recht das „norwegische Neapel" genannt, bildet einen der wichtigsten Knotenpunkte des Touristenverkehrs. Dort legen die von Bergen zum Nordkap fahrenden Dampfer an, dort endet auch der Weg für jene, die von Christiana aus querlandein durch das schöne Romsdal mit den

düsteren „Trolltinder“ (Hexenzinnen) der Küste zustrebten. Beides klingt im Lokalton des Stückes wieder: die Anziehungskraft des Meeres und der laute Fremdenstrom mit seinen Rückwirkungen auf die Einheimischen. Die Kenntnis dieser Entstehungsgeschichte des im Herbst 1888 erschienenen Schauspiels dürfte vor dem Irrtum bewahren, äufserliches, aus zufälligen Anlässen zu erklärendes Beiwerk mit den innerlich wirkenden Faktoren, dem eigentlichen Problem des Stückes, auf gleiche Stufe zu stellen. Die Sehnsucht nach dem Fernen, dem grofsen Unbekannten zählt sicherlich zu den wesentlichsten Motiven des Werkes, ihre Äufserungsform als Verlangen nach dem offenen Meer im Gegensatz zu dem stockenden Fjordwasser tritt dagegen in die zweite Linie zurück, ist blofs die Individualisierung eines allgemeineren Begehrens gerade für diese Frau. Man darf nicht die Form für die Sache nehmend dem Drama deshalb typische Bedeutung und gehaltvolles Interesse absprechen und nicht vergessen, wie dieses äufsere Symbol das hier aufgeworfene Problem keineswegs erschöpft. Das wahre Leitmotiv ist wieder Ibsens alte Frage nach der wahren Ehe nnd noch weiter greifend nach dem Verhältnis der Einzelpersönlichkeit zur Gesammtheit. In „Rosmersholm“ erfolgte die Behandlung des Problems unter Herbeiziehung der politischen, sozialen und wissenschaftlichen Gegensätze der Zeit, es bot den Kampf der Weltanschauungen, das Höchste was das Drama vermag. Die „Frau vom Meere“ steigt wie die „Wildente“ mehr in die Enge der Familie herab, dort das grofse Ringen der Zeit wiederspiegelnd. An Macht des Stoffes und an Kraft der Ausführung bleibt dies neue Drama, wie auch die beiden letzten Werke, hinter „Rosmersholm“ zurück, es giebt in jedem Menschenleben nur einen Höhepunkt und Baumeister Solnefs stürzt herab als er zum zweiten Mal den Turm erklommen. „Das Alter ist keinem erlassen“, dies tritt auch in der störend häufigen Wiederholung der Schlagworte „in Freiwilligkeit“ und „unter eigener Verantwortung“ hervor, wodurch die Tendenz des Schauspiels gar zu eindringlich betont wird. Wie bereits in der „Wildente“ verflüchtigt sich das Symbolische fast schon zum Allegorischen, dunkler Mysticismus beginnt sich vorzudrängen. Es wäre ungerecht, deshalb diese Spätwerke zu verurteilen, können sie auch naturgemäfs die alles überragende Bedeutung von „Rosmersholm“ nicht wieder erreichen, so kommt ihnen doch genug eigentümlicher Wert zu, um ihr Studium (Lektüre kann man es kaum nennen) höchst anregend und lohnend zu gestalten.

Wir kennen die auf sinnliches Wohlgefallen von Seiten des Mannes gegründete Ehe, in welcher die Frau nur als teuerer Luxusgegenstand gilt, aus dem „Puppenheim“; dort verläfst schliefslich Nora den Gatten und die Kinder, weil sie in einer solchen entwürdigenden Verbindung nicht mehr bleiben kann. In der „Frau vom Meere“ nimmt

Ibsen das Problem wieder auf, um es bei durchaus verschiedenen Charakteren auch geänderter Lösung zuzuführen. Wie bei der „Wildente“ dargethan, reizt es ihn, das Problem anders gewendet zu betrachten, wie in „Hedda Gabler“ dasselbe Thema neuerdings unter abweichenden Verhältnissen erfafst und dementsprechend variiert wird. Ellida wäre so wenig mit Nora zu identifizieren, als Wangel mit Helmer, nur die falsche Grundlage haben beide Ehebündnisse gemein. Im „Puppenheim“ scheitert der freilich nicht sehr ernste Versuch des Mannes, die rechte Basis zu gewinnen, in der „Frau vom Meere“ glückt er; das erste Stück schliefst mit einer schrillen Dissonanz, das zweite mit einem versöhnenden harmonischen Schlufsakkord. Im „Puppenheim“ wird die Lösung der Frage nur negativ angedeutet, in der „Frau vom Meere“ erfolgt sie positiv; das „Puppenheim“ zeigt blofs den Weg, in der „Frau vom Meere“ wird er gegangen. Eine nur sinnliche Gemeinschaft zwischen Mann und Weib kann offiziell den Namen Ehe tragen, aber sie verdient ihn nicht; der Gatte, der in seiner Frau zuvörderst ein Genufsmittel erblickt, entwürdigt sie und giebt ihr das moralische Recht, ihn zu verlassen: diese Thesen liegen beiden Stücken zu Grunde. Nora scheidet aus Helmers Hause, als sie erkennt, dafs sie acht Jahre mit einem fremden Manne zusammengelebt, Ellida will sich von Wangel nach nicht viel kürzerer Ehe trennen; seit drei Jahren schon ringt sie mit diesem Entschlufs, und in jenem Sinne zum mindesten, welchen der Arzt mit dem Begriff Ehe verbindet, hat ihr Zusammenleben, wenn das Stück beginnt, längst aufgehört.

Doktor Wangel ertrug nach dem Tode seiner ersten Frau die Einsamkeit nicht lange. So warm er die Verstorbene geliebt, schon nach zwei Jahren entschlofs er sich zu einer neuen Ehe zu schreiten und seine Wahl fiel auf das sonderbare Mädchen dort draufsen im Leuchtturm von Skjoldvik. Wangel redet sich selbst vor, es sei ihm ebenso sehr darum zu thun gewesen, seinen Waisen eine Mutter zu geben, als sich eine Gattin zu erwerben. Dafs es sich in Wahrheit nicht so verhielt, bewies sein Entschlufs; denn jenes eigentümliche Wesen, dessen märchenhafte Schönheit, auf viele einen bestrickenden Zauber ausübte, taugte durchaus nicht dazu, andere zu erziehen. In höherem Mafse noch als ihre Jugend (sie zählt wohl kaum fünf Jahre mehr als ihre Stieftochter Bolette), schliefst ihr ganzes bisheriges Leben, früher mit der wahnsinnigen Mutter, dann allein mit dem Vater am einsamen Meergestade, Ellida von einer so schwierigen Aufgabe geradezu aus. Wangel freit ein lockendes Weib, das er als Mann begehrt, aber er thut dies nicht im Interesse seiner Kinder; er giebt ihnen eine Stiefmutter, die sich zu ihnen kein Herz fassen kann, so dafs auch die Mädchen dies nicht vermögen. Der Doktor führt in

Ellida keine Hausfrau, sondern eine Geliebte in sein Heim, darum ergiebt sich die bald eintretende scharfe Sonderung zwischen ihr und den beiden Mädchen, die sich bis zur räumlichen Trennung steigert. Bolette und Hilde sitzen auf der Veranda, Ellida nicht weit davon, doch völlig isoliert, in der Laube im Garten und Wangel „geht so hin und her“, bald ist er da, bald dort. Als Arnholm sich über diese Methode, das Familienleben zu pflegen, erstaunt zeigt, meint Ellida halb nachlässig, halb bitter-ironisch: „Wir können ja zu einander hinübersprechen — wenn wir mitunter finden, wir hätten uns etwas zu sagen.“

Dafs es so kam, ist Ellidas wie Wangels Schuld, und sie thut ihrem Manne Unrecht mit dem Vorwurf: „Du bist es — und kein anderer — der es so gewollt hat.“ Sie hat freilich „nur ganz einfach alles so gelassen, wie ich es an dem Tage vorfand, als ich kam“; dafs sie sich aber so passiv verhielt und jeglich Ding seinen Lauf nehmen liefs, darin liegt ihr Verschulden an dem unleidlichen Zustand, wie er sich als Endresultat für alle Teile ergab. Sie blieb ohne Wurzel in Wangels Hause, weil sie dieses Haus nicht als eine Stätte betrat, wo ihrer ernste, heilige Pflichten warteten, im Vollbewufstsein ihrer Aufgabe und mit dem Entschlufs, dieselbe zu erfüllen, sondern „hilflos und ratlos und so ganz allein“, wie sie damals dastand, nahm sie den Heiratsantrag des Arztes als eine lebenslängliche Versorgung an. Sie drückt die Sache, wenn sie jetzt mit Wangel darüber spricht, weit härter und schärfer aus, als sie damals für gerechtfertigt gehalten hätte, wo weder er noch sie in klarer Erkenntnis der ihnen höchstens dunkel bewufsten Triebfedern ihres Vorgehens handelten. Jetzt, wo sie mit hell gewordenem Blick auf die nun sechs Jahre zurückliegende Zeit hinüberschaut, enthüllt sich ihr deutlich der Untergrund jener Vorfälle, während Wangel sich noch in Illusionen wiegt, die er nur langsam und zögernd aufgiebt. Als er all das von ihr aussprechen hört, sträubt sich sein Selbstgefühl gegen die bittere Erkenntnis, er möchte ihre Behauptungen ableugnen, aber je mehr er darüber nachdenkt, desto mehr leuchtet ihm wider Willen die unanfechtbare Thatsächlichkeit der Geschehnisse auf. Wangel ist Arzt, sobald er nicht länger in Selbstverblendung nach unzutreffenden Gründen sucht, sondern die richtige Diagnose der Krankheit aufstellte, greift er auch mit mutigem Entschlufs zu dem einzigen Heilmittel, das Rettung bringen kann — oder auch völlige Vernichtung. Er mufs ein Experiment auf Tod und Leben wagen, aber die verzweifelte Kur gelingt. Wangel kaufte sich seine Ellida vormals, weil er Lust zu ihr bekam, er erobert sich nun sein Weib, das jetzt erst seine Frau sein wird.

Der innere Entwicklungsprozefs, durch welchen Wangel zu diesem Entschlufs gelangt, die Umformung seiner Ansichten über die Ehe ist

ebenso wichtig für das Drama als Ellidas mehr in einem Klarwerden bestehende Entwicklung. Sie harrt lange Zeit auf das erlösende Wort, das ihr die Freiheit wiedergiebt; kann sich ihr Gatte zu dieser That durchringen, dann sind beide sich gerettet, vermag er es nicht, dann sind sie sich verloren, mögen sie auch äufserlich zusammenbleiben. In Ellida ist die nervöse Spannung, mit der eine für das ganze Sein bestimmende Entscheidung erwartet wird, nur ihr Gatte kann dieselbe treffen und mit der seinen ist die ihre, so plötzlich und überraschend sie scheinen mag, von selbst gegeben. In Wangels Entschlufs, sie freizugeben, war der ihre, dem Seemann nicht zu folgen, bei ihrem Manne zu bleiben, mit innerer Notwendigkeit implicite schon enthalten.

Der Doktor ist wie Helmer eine stark sinnlich veranlagte Natur. In der Ehe mit Ellida möchte er, falls er sie nur sonst besitzen könnte, sich ganz glücklich fühlen, auch ohne ihre Seele sein zu nennen; da er diesen Teil ihres Selbst fast gar nicht kennt, würde er seinen Mangel kaum bemerken. Er sucht in ihrem Zusammenleben vor allem den Geschlechtsgenufs und erst, seit Ellida sich ihm weigert, beginnt er zu begreifen, dafs ihr etwas fehle, vermag jedoch nicht den wahren Grund zu enträtseln. Als Ellida ihm zum erstenmale sagt, sie erkenne jetzt, „das Leben, das wir miteinander leben, — das ist im Grunde keine Ehe“, erwidert er ihr durch den einen Gedanken, der ihn stets beschäftigt, verbittert, das sei ein wahres Wort, denn: „das Leben, das wir jetzt leben, das ist keine Ehe.“ Er begreift gar nicht, was seine Frau sagen wollte, sie aber weifs sofort, auf wie falscher Fährte seine Empfindungen sind und entgegnet: „Auch früher nicht. Niemals. Von Anfang an nicht.“ Ich denke mir diese Worte rasch und heftig hervorgestofsen, wie einen Protest gegen seine Auffassung, die Ellida nicht weit genug von sich weisen kann. Sie fühlt, das Wesen der Ehe bestehe in geistiger Übereinstimmung, nicht blofs in physischer Vereinigung. „Es hilft nichts, dafs wir noch länger hier uns selbst — und einander belügen.“ Sie spricht es aus, er habe sie gekauft und als er mit ungeheucheltem Erschrecken wiederholt: „Kauftest — sagst du — kauftest!“ fährt sie fort: „Ach, ich war ja nicht um ein Haar besser als du. Ich schlug ein. Ich habe mich an dich verkauft.“ Dies hörend begreift der Arzt, er habe seine Frau nie ganz besessen, weil ihm stets nur der Körper, nicht die Seele gehörte. Wangels einseitig sinnliche Verliebtheit liefs in den ersten Jahren der jungen Ehe gar nicht den Gedanken in ihm aufkommen, seine Frau empfinde auch seelische Bedürfnisse. Als er ihre Hand begehrte, hatte er blofs ein paarmal ein wenig mit ihr gesprochen, er kannte sie kaum, als sie seine Frau wurde und es blieb so. Erst im sechsten Jahre ihres Nebeneinanderlebens gelangt er zu der Gewifsheit, dafs etwas trennend zwischen ihnen stehe, und wäre Ellida eine nach-

giebige, ihren Kummer still in sich verschliefsende Natur, wie etwa Betty oder Martha Bernick, er ginge noch länger in glücklicher Blindheit neben ihr her, ohne die Leere in ihrem Herzen mitzufühlen. Auch die sehr greifbare Thatsache, in welcher sein Weib die innere Fremdheit dokumentiert, bringt ihm zwar eine Ahnung ihres Gemütszustandes, aber hellsehend macht sie ihn nicht. Er fängt an zu trinken, um seinen Ärger so hinunterzuschlucken, das ist zunächst alles. Diese Neigung zum Trunk wird wiederholt von Bolette schonend, aber schmerzvoll berührt; Ellida scheint gar nichts davon bemerkt zu haben, sie beschäftigt sich nur mit sich selber.

So verrinnen die Jahre. Ellidas Sinnen und Denken weilt nicht in ihrem Hause, sondern weit draufsen auf dem Meere, Wangel sucht unter Bekannten beim Cognak die Befriedigung, welche sein Heim ihm nicht gewährt, die jungen Mädchen bleiben sich selbst überlassen, Bolette mit dem nagenden Gefühl, dafs niemand an sie denkt und sich mit ihrer Zukunft beschäftigt, peinlich berührt von den zerfahrenen Verhältnissen in der Familie und ohne Hoffnung, sich davon losgelöst und befreit zu sehen, Hilde endlich, in dem gefährlichsten Alter fast völlig sich selbst überlassen, — nur Bolette kümmert sich um die jüngere Schwester, doch ihr fehlt Autorität wie Erfahrung — liebebedürftig, aber weil sie die rechte Elternliebe nicht fand, in sich verschlossen, trotzig, ja boshaft: derart präsentiert sich diese, äufserlich scheinbar so zufriedene, zu den angesehensten der Stadt zählende Familie, streift man die (das innere Zerwürfnis notdürftig verhüllenden) Schleier der Konvenienz ab. Ibsen stellt das erschreckend ähnliche Bild, mit ruhiger Sachlichkeit, ohne aufdringliche Ausmalung in schreienden Farben hin; dadurch wirkt es auf den kundigen Beobachter nur noch überzeugender, denn so entwickeln sich die Dinge in der Wirklichkeit, allmählig, ohne dafs es den Beteiligten selbst recht zum Bewufstsein käme, bis sie einmal plötzlich durch irgend einen Zufall entdecken, wie tief die gegenseitige Entfremdung schon wurde. Die ganze Familie Wangel hat sich an die eigentümlichen, bei ihnen eingebürgerten Formen so gewöhnt, dafs sie bei mehrfach sich wiederholenden Anlässen immer erst durch Arnholms überraschte Fragen darauf hingelenkt wird, wie wenig normal diese Art der Beziehungen sei, während dem Oberlehrer nach seiner etwas förmlichen Natur jede Abweichung sogleich auffallen mufs. So charakterisiert jede derartige Bemerkung zugleich den Sprecher und das Besprochene.

Arnholm gleicht dabei keineswegs dem aus so vielen französischen Stücken bekannten alten Hausfreund, dessen Lebensberuf es scheint, als Depositenamt für die Herzens- oder Geldsorgen seiner Nebenmenschen zu dienen. Der Oberlehrer kommt auf die natürlichste Weise ins Haus, nach fast zehnjähriger Abwesenheit von Wangel geladen,

er naht durchaus nicht in der Absicht, dessen verfahrene Ehe wieder einzurenken, sondern um sich eine Frau zu suchen. Weil er alle Teile von früher genau kennt, vermag er am ehesten die inzwischen eingetretene Veränderung zu konstatieren und so wird andererseits das Vertrauen erklärlich, das Ellida, Bolette, am meisten Wangel ihm entgegenbringen. Bezeichnender Weise geht der Arzt weit offener mit der Sprache heraus als seine Frau, er spricht als Mann zum Mann und empfindet das Bedürfnis nach gutem Rat. Seine völlige Hilflosigkeit offenbart sich ja in dieser Berufung Arnholms, von dem er glaubte, Ellida hege für ihn noch eine alte Jugenderinnerung, so dafs ihr sein Anblick wohlthun könnte. Dieser Zug spricht laut für Wangels, trotz seiner etwas rohen Auffassung von der Ehe im Grunde weiches, edles Herz, wodurch seine Umwandlung im letzten Akt begreiflich, ja natürlich wird. Ellida verkennt ihn nicht, sie stimmt mit eifriger Überzeugung bei, als Arnholm ihren Mann lobt, der „so ehrenhaft, so herzlich gut und lieb gegen alle Menschen“ sei, aber dennoch bleibt die unsichtbare Scheidewand zwischen ihr und ihm aufgerichtet. Wir Leser erfahren hierüber im ersten Aufzug gerade genug, um unsere Neugierde zu reizen, die Erzählung ihrer früheren Verlobung mit dem Steuermann enthält erst der zweite Akt; bei einer guten Aufführung würde der Hörer schon im Beginn das Wesentliche ahnend vorerfassen.*) Bei Lyngstrands Bericht von dem Amerikaner, dem Bootsmann, der so leicht norwegisch lernte, müfste sich in Ellidas abgerissenen Reden und in ihren Zügen, in der spannungsvollen Hast, womit sie der an sich ja gleichgültigen Erzählung folgt, bereits ausprägen: dies sei vermutlich der Mann, um dessentwillen sie vor zehn Jahren Arnholms Bewerbung zurückwies und dessen Erinnerungsbild sich feindselig zwischen sie und ihren Gatten stellt.

Die analytische Form des Dramas war hier so wenig vermeidbar als in „Rosmersholm,“ aber ihre Schwierigkeiten sind womöglich noch besser als dort besiegt, da die nervöse Aufregung Ellidas von Anfang an klarer als die scheinbare Ruhe Rebekkas auf die richtige Spur hinleitet und wir durch die Einführung Arnholms, dem so manches erzählt werden mufs, in ungezwungener Weise über vieles Aufschlüsse erhalten. Dieselbe Methode der Exposition wird im „Puppenheim“ angewandt, wo Frau Linde nach langjähriger Trennung zu Nora kommt, und in den „Gespenstern,“ wenn Frau Alving sich zu Pastor Manders ausspricht; in der „Wildente“ wird der gleiche Zweck teils durch das Gespräch Hjalmars mit Gregers, teils durch das ein wenig abgebrauchte

*) Leider wurden „Die Frau vom Meere,“ „Hedda Gabler,“ „Baumeister Solnefs“ in Wien bisher nicht aufgeführt und war es mir nicht möglich, die betreffenden Darstellungen in anderen Städten zu sehen.

Mittel des einleitenden Dienergeredes erreicht. Vortrefflich ist in der „Frau vom Meere,“ dafs der Oberlehrer seiner eigenen Herzensaffaire nachgeht, die ihn abzieht und doch lebhafter beschäftigt als Ellidas Los, denn dadurch wird der letzte Schimmer des „Vertrauten,“ an dem für den Bühnenkundigen immer eine gewisse Lächerlichkeit haftet, von ihm abgestreift. In der durch Einfügung dieser einen Figur erzeugten grofsen Zahl von Wirkungen bewährt sich die Meisterschaft dramatischer Technik, denn es liegt ein wesentliches Verdienst darin, die Beziehungen zwischen den einzelnen Personen so zu verknüpfen, dafs nicht allzu viele nötig werden, jede eine charakteristische Seite des aufgeworfenen Problems darstellt, und aufserdem ihr Los möglichst vollständig durch den im Stück zur Anschauung gebrachten Lebensausschnitt mit begrenzt erscheint. Je inniger auch die Nebenfiguren mit den Vorgängen des Schauspiels verwoben sind, desto intensiver weckt dies unsere Teilnahme. Bei dem vorliegenden Drama trifft das in besonders hohem Mafse zu, nicht blofs die beiden Hauptpersonen, Ellida und Wangel, dann Bolette und Hilda, auch Arnholm und Lyngstrand sind mit allen ihren Lebensinteressen in den Rahmen des Werkes miteingeschlossen, wir lernen sie ganz genau kennen, selbst den nur flüchtig gestreiften Ballested und im Kontrast dazu wirkt dann der Fremde, der geheimnisvolle, von nebelhafter Unklarheit umflossene Bräutigam desto stärker.

Je engere und dichtere Fäden alle anderen Figuren des Stückes untereinander verknüpfen, desto unheimlicher hebt sich von diesem Untergrund die Gestalt des Mannes ab, der, von jeder tieferen Verbindung mit den Menschen losgelöst erscheint, einzig auf sich selbst gestellt, das Gegenspiel zu diesen Leuten, von denen uns jegliches bekannt, ohne festen Wohnsitz, ohne eigentlichen Beruf, ja, um das Unbestimmbare seiner Existenz am schärfsten zu bezeichnen, ohne sicheren Namen, auftauchend ohne dafs man wüfste, von wo er kommt, verschwindend ohne Spur, wohin er geht. Der Fremde bleibt im Stück eigentlich eine Episodenfigur, wichtig, nicht so sehr durch das, was er thut, als durch den Eindruck, welchen er auf andere macht. „Dahinter liegt, was lockt und zieht.“ sagt Ellida von ihm, „der Mann ist wie das Meer.“ In diesen Worten, mit denen, bedeutsam genug, der dritte Akt schliefst, liegt der Geheimschlüssel zum Verständnis des Werkes. Ungebunden und jeder Fessel spottend wie die Salzflut, von Küste zu Küste schweifend, heimatlos, kein Gesetz über sich erkennend, unbekümmert um die Satzungen der sefshaften Menschen, so gleicht der Fremde jenem Element, mit dem er sein Dasein teilt. Was lockt und zieht, ist die volle Unabhängigkeit, das Wilde, Stolze und Grofse, das in einer solchen Existenz liegt. In Ellidas Sehnsucht nach dem Meere, nach seiner erfrischenden sturmbewegten Luft, birgt sich ja neben der

physischen Abneigung des Küstenbewohners gegen den Aufenthalt im Binnenland (und der Ort am Fjord erscheint ihr wie Binnenland), der noch wichtigere psychische Widerwille gegen all das eng Begrenzte, gegen die kleinlichen Verhältnisse, das Verlangen nach der verlorenen Freiheit und Selbständigkeit. Ihr unbefriedigter Seelenzustand tritt in ihrer Nervosität, ihrem Begehren aus der Stadt ans Meer zurückzukehren zu Tage, darum wird mit dem geistigen Gleichgewicht auch das körperliche Wohlbefinden sich wieder einstellen. Weil ihr physisches Unbehagen vor allem ein Reflex ihrer psychischen Unbefriedigung ist, greift Wangel fehl, wenn er daran denkt, ihr „unwiderstehliches Heimweh nach dem Meere“, durch die Rückkehr dorthin, die Übersiedlung nach einem Ort an offener See zu heilen. Als er dies vorschlägt, begreift Ellida sogleich, dafs ihr Glaube nach dem Meer als solchem zu begehren Selbsttäuschung war. Das Heimweh nach der Salzflut ist symbolisch für ihr Verlangen nach all dem, was die See ihr bedeutet, die Unabhängigkeit, die stolze, ungebundene Freiheit. Das Meer dient vor allem als Symbol dieser Dinge, so liebt sie es am heftigsten.

Nur weil er ganz war wie die unermefsliche, verderbendrohende und doch anlockende Flut, übte der Fremde solche Gewalt über Ellida, eine Macht — und hier knüpft dann freilich ein anderes Problem an —, die nur so lange wirksam blieb, als er in ihrer Nähe weilte, ihren Willen durch nachdrucksvollen persönlichen Einflufs lähmte und sie willenlos allem beistimmen liefs, was er vorschlug. Man braucht da nicht die vieldeutigen Worte Hypnose oder Suggestion anzuwenden, sagen wir einfach, dem Steuermann kommt Ellida gegenüber die Macht des stärkeren Willens über den schwächeren zu, wie Rebekka dem Pastor Rosmer und seiner Frau gegenüber. Und der Fremde ähnelt Rebekka in mehr als diesem einen Punkte. Er ist ein Anhänger der skrupellosen Weltanschauung Dr. Wests, die sich bei ihm mit einer gewissen naiven Unbekümmertheit kundgiebt; er kam nicht durch gelehrte Studien zu seinen Ansichten, er folgt einfach den Bedürfnissen seiner Natur: „Ich will leben und sterben als ein freier Mann.“ Diesen Grundsatz verfolgt der Unbekannte bis zu seinen äufsersten Konsequenzen. Er vertritt jenen extremen Individualismus, welcher notwendig zum ärgsten Egoismus führt, während der recht verstandene Sozialismus, das heifst das lebendige Bewufstsein der Vergesellschaftung, den Einzelnen auch zum Mutualismus hinüberleitet. Wer mit andern lebt, lernt auch für andere sorgen, wer sich trotzig isoliert, in dem erstirbt mit dem Gefühl der Zusammengehörigkeit auch das der Verantwortlichkeit und jede Rücksichtnahme auf andere. Der Fremde handelt als hätte er Max Stirners Werk „Der Einzige und sein Eigentum“ gelesen und sich das Motto des Buches zur Lebensdevise ge-

wählt: „Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt," daraus aber auch die entsprechende Schlufsfolgerung gezogen, „und mir gehört die ganze Welt." Die individualistische Moral mufs in solcher Unmoral enden, denn konsequenterweise läfst sich von diesem Standpunkt nichts gegen die Resultate vorbringen, zu denen Stirner, der logischere und insofern philosophisch bedeutendere Vorgänger Nietzsches, als Individualist κατ' ἐξοχήν gelangt. Jede Ethik ist letzten Endes soziale Ethik und vor allem darum kommt ihr Wert und Bedeutung zu. Dieser Gedanke mufs in uns immer lebendiger werden, soll es jemals zur sittlichen Wiedergeburt der Menschheit, soll es zu jenem dritten Reich kommen, das Ibsen als Herold voraus verkündet.

Der Fremde bedeutet all das Zügellose, Entfesselte, das zugleich an sich zieht und abstöfst, das Mysterium, das Grauenvolle, das lockt, eben weil es schreckt, das Sonderbare, Unregelmäfsige, nach dem sich jeder Phantasiebegabte sehnt, sieht er sich wider Willen festgebannt in Beziehungen, die ihn als Fesseln drücken, weil sein Herz nicht mit dabei sein kann. Das Nüchterne, Alltägliche dünkt unleidlich, um so mehr als es ernste, schwere Pflichten auferlegt, indes die weite Ferne in goldenem Schimmer erglänzt, dort mufs sich das Ungeahnte, das Nichtzuahnende erfüllen. So lockt das Meer, so lockt dieser Mann. Verführerisch, wie solche Befreiung aus engen Schranken wirken mag, ist es doch nicht die rechte; das wahre Freiwerden für Ellida liegt nicht dort, wo sie es sucht. So lange Wangel sie als Sache betrachtet, ihm gehörig und zu keiner eigenen Entscheidung berechtigt, reizt es sie mit doppelter Gewalt dem Fremden zu folgen. Er bedeutet ihr das Meer, die Freiheit, und das Grauen vor ihm, der sie eigentlich durch die Kraft seines Willens weit ärger knechtet als ihr Mann, dient wieder zum Ansporn, dennoch mit ihm zu ziehen. Soll sie in der wichtigsten Frage ihres Lebens ein Wesen ohne Willen sein, unter der Botmäfsigkeit Wangels stehend, weil ihr Eheschwur sie hierzu verpflichte, nicht weil ihr Herz, ihr eigenes Gefühl sie bei ihm bleiben hiefse, dann darf jener Seemann mit Recht beanspruchen, dafs sie ihm folge, weil sie ihm früher als Wangel ein Gelöbnis geleistet. So lange Wangel seinen Willen für ihren geltend zu machen strebt, steht sie unter der Herrschaft des Fremden; soll fremder Wille über sie entscheiden, dann ist jener der stärkere und ihm mufs sie sich beugen. Mit dem Moment aber, wo der Arzt ihr die freie Wahl läfst, hat sie auch schon entschieden, nun, wo sie unbeeinflufst selbst als Herrin ihres Geschicks anerkannt wird, mufs sie bei ihm ausharren, den sie lieben lernte, kann sie nicht jenem folgen, den sie in längst entschwundener Zeit zu lieben glaubte.

Das ist die Umwandlung, die sich in Ellida vollzieht, die „kommen mufste, — als ich in Freiheit wählen konnte." Aber noch eine

wichtige Änderung ging mit ihr vor; seit sie den Fremden wieder leibhaftig vor sich sah, hört das Phantasiebild von ehedem auf, sie zu ängstigen, denn die neue Wirklichkeit zeigt andere Linien als der Traum von alter Zeit. Dafs die Erinnerung an den früheren Verlobten zur selben Zeit wieder in ihr so lebhaft erwachte, wo dieser zufällig ihre längst erfolgte Vermählung erfuhr, erklärt sich ohne jede rätselhafte Fernwirkung, mit der Ibsen spielt ohne sie uns aufzudrängen, zur Genüge aus ihrem damaligen Zustande. In dieser auch bei anderen Frauen krankhaft erregten Periode werdender Mutterschaft, beschäftigte ihr Denken sich damit, in welchem Verhältnis sie zu ihrem Gatten stehe und wie sich die Dinge gestaltet hätten, falls sie dem Seemann die Treue bewahrt. Da begreift sie diese Versorgungsehe mit Wangel als unwürdige Handlung und schmerzvoll erinnert sie sich des Anderen, der ihr nun wohl der Bessere scheint. Das Kind kam „und es hatte die Augen des fremden Mannes,“ an sich etwas nicht Unwahrscheinliches, weil der Mutter dies Bild in der Zeit der Schwangerschaft immer vorschwebte. Ellida, deren stürmisch wogendes Gefühlsleben Vernunftgründen unzugänglich, nur von der Macht ihrer Empfindungen gelenkt wird, erblickt darin ein Wahrzeichen, sie spinnt sich immer tiefer in diese wirren Gedankengänge ein, sie glaubt mit Wangel nicht mehr als seine Frau leben zu dürfen, wie sie das, seit ihr der Charakter dieser Ehe klar wurde, nicht mehr wollte. Der baldige Tod ihres kleinen Knaben trägt natürlich dazu bei, ihre Gemütsstimmung noch zu verdüstern, die erbliche Belastung von der Mutter her wirkt wohl auch mit, kurz bei Ellida entwickelt sich eine schon an Geisteskrankheit grenzende Erregtheit, die zu offenkundigem Wahnsinn ausarten könnte, erfolgt keine entscheidende, aus solchem dumpfen Brüten ins Leben zurückführende Änderung.

Dieses Ereignis wird die Rückkehr des Steuermannes. Es tritt ein, als die Nervenüberreizung bei Ellida aufs Höchste gesteigert wurde, zum Teil durch Arnholms Anblick, den sie zuletzt in jener Zeit sah, in welche ihre erste Begegnung mit dem Fremden fiel, noch mehr durch Lyngstrands Erzählung, aus der sie erfuhr, der Seemann wisse um ihre Vermählung, endlich durch ihr Gespräch mit Wangel, der auch seinerseits fühlt, die Dinge könnten nicht so weiter gehen, Ellida befindet sich in einem entschieden abnormalen Zustand. Wie ein gescheuchtes Kind harrt sie im Garten mit unruhiger Spannung auf Wangels Kommen, als sie hinter sich ihren Namen rufen hört. Im Glauben, es sei ihr Gatte, wendet sie sich mit dem Ruf: „Ach, Liebster, — bist du endlich da“, diesem zu und blickt erstaunt in ein fremdes Gesicht. Man mufs als wichtig festhalten, dafs sie den Steuermann nicht sogleich wieder erkennt, wie manche ihren ersten Ausruf mifs-

verstehend annehmen, erst nach einiger Zeit, als der Unbekannte sie duzt, erwacht die Erinnerung in ihr: „Die Augen!“

Aus ihren Reden in den nächsten Auftritten tönt nicht etwa Freude, sondern Schrecken und bange Furcht. Sie ist ja Wangels Weib und darf nichts mehr mit dem Seemann, dem unheimlichen Fremden, der ihr Scheu einflöfst, gemein haben, zugleich ängstigt sie seine mögliche Rache. Und gewöhnt, nichts selbständig zu thun, nie auf die eigene Kraft zu bauen, flüchtet sie zu dem Arzte, mit dem wiederholten Ausruf: „Rette mich.“ Von jenem Wahngebild, das in ihrem Geiste lebte, wufste sie selbst nicht recht, ob sie es mehr fürchte oder liebe, der lebendige Anblick des rätselhaften Unbekannten erregt ihr Grauen. Er will sie mit sich nehmen wie eine Sache, die einmal ihm gehöre, das erfüllt sie mit unsagbarem Entsetzen. Da hört sie ihn plötzlich sagen: „Will Ellida bei mir sein, so mufs sie freiwillig reisen.“ Dies kommt über sie wie eine Offenbarung: „Freiwillig“, sie wiederholt es zwei Mal wie im Traum. Als der Fremde sich ihr wieder nähert, weicht sie freilich abermals erschrocken zurück, denn da hat das Wort noch nicht in ihr Wurzel gefafst, doch wenn er geht, blickt sie ihm nach und spricht: „Freiwillig sagt er! denk' nur, er sagte, freiwillig sollte ich mit ihm reisen.“ Sie beginnt zu fühlen, dies sei es, was ihr immer fehlte, und es lockt sie und zieht sie an. „O Wangel, — rette mich vor mir selbst!“ Das Meer ist gekommen sie zurückzuholen, wie soll sie Widerstand leisten? Wenn die Lockung naht, den Kreis übernommener Pflichten verlassend, allem oft so Widerwärtigen zu entgehen, dann giebt es nur eine feste moralische Stütze, die uns Sicherheit gewährt, eben diese Pflichten selbst, so drückend sie auch sein mögen, das Pflichtbewufstsein, das uns verhindert, leichtgesinnt unsere Aufgaben im Leben unserem Glück zu opfern — und dies gerade fehlt Ellida. Sie hat keine Pflichten, Wangels übergrofse, egoistische Liebe hielt sie von jeder Verpflichtung fern, sie lebt in seinem Hause, aber es giebt nichts, wofür sie lebt.

Dazu tritt noch eines: Ellida befindet sich in einem kritischen Alter, demselben fast wie dann Hedda Gabler, wie früher Frau Margit im „Fest auf Solhaug.“ Noch weifs sie sich jung, noch könnte sie das Leben leben, aber betritt sie nicht bald die neue Bahn, dann ist es unwiderruflich zu spät. Soll sie ihr Dasein so weiterspinnen wie bisher, freudlos und öde in dem weltfernen Winkel? Sie sehnte sich danach, fremde Länder, die weite, grofse Welt dort draufsen kennen zu lernen. Noch nie reiste sie fernhin über das von ihr so heifs geliebte Meer, sie blieb eingezwängt in den engen Fjord. Die scheidende Jugend reizt sie auf, an der Seite des Fremden eine neue Zukunft, ein besseres Glück, Verjüngung zu suchen. Auch hier wieder

ein symbolisches Moment, der grofse englische Dampfer macht eben seine letzte Fahrt, dann ging der Sommer vorüber mit seinen langen Tagen und hellen Nächten, des Winters endloses Dunkel bricht herein, wo alle Meeresstrafsen zugefroren sind, und sie einsam in dem toten Winkel, die Jugend vorbei und das nahende Alter drohend vor sich. Die letzte Fahrt! Soll sie's nicht wagen, fortzuflüchten ins frische, blühende Leben? Bleibt sie, dann ist morgen ihre „wahre Zukunft vielleicht verloren! Ein ganzes und volles Leben in Freiheit verloren!“ Das Wort des Fremden hat ihr die Augen geöffnet, sie fühlte die langen Jahre her einen dumpfen auf ihr lastenden Druck, sie hörte eine Kette klirren und wufste nicht recht, was es bedeute. Jetzt versteht Ellida sich selbst, empfindet auf das Lebhafteste, was ihr fehlt, und deshalb wiederholt sie mit dem Eigensinn und der Zähigkeit einer Kranken stets aufs neue, die Freiwilligkeit müsse ihr werden, unbeirrt durch äufsere Hemmungen will sie nur der Stimme ihres Herzens folgen. Wie diese entscheiden wird, wagt sie nicht vorherzusagen. Mit Wangel verbindet sie innige, zur Liebe gesteigerte Hochschätzung, an dem Fremden reizt vor allem die Möglichkeit, dieses verpfuschte Dasein wegzuwerfen und nun erst ihr wahres, wirkliches Leben zu beginnen.

Wangel sieht das gräfsliche Ringen ihrer Seele, aber er kann sie ja nicht fahren lassen, sie, an der er so innig hängt! Er beginnt zu grübeln, ob er nicht Schuld trage, dafs es so weit kam, denn er mufs empfinden, dafs Ellida keinen Augenblick daran denken könnte, dem namenlosen Fremden, dem Mörder seines Kapitäns zu folgen, fände sie in ihrer Ehe Befriedigung. Und er überhäuft sich jetzt mit Vorwürfen, weil er, der so viel ältere Mann, seine Pflicht gegen seine Frau nicht erfüllte. Er war stets nur der Liebhaber seines Weibes, aber „ich hätte wie ein Vater für sie sein sollen — und wie ein Führer zugleich. Ich hätte mein Möglichstes thun sollen, um ihr Gedankenleben zu entwickeln und zu erklären.“ Er möchte jetzt gut machen, was er gefehlt. Nur noch vor dem Fremden will er sie retten, von morgen an soll ihr dann völlige Freiheit bleiben, doch morgen, da ist es zu spät, die Würfel für das ganze Leben schon gefallen, jetzt gleich mufs er sie freigeben. Wangel empfindet, wie wahr es sei, er könne sie zwar festhalten, aber ihre Gedanken würden dem Fremden nacheilen, er fürchtet, sie zum Wahnsinn zu treiben, wenn sie bleiben mufs. Ein letzter, schwerer Kampf in seiner Brust, und todestraurig, in dem sicheren Glauben, sie werde ihn nun verlassen und mit dem Seemann fortziehen, giebt er sie frei, ganz frei. Damit bewährt der Arzt einen Heroismus der Entsagung, welcher den selbstsüchtigen Fremden tief in den Schatten stellt; dafs er, falls Ellidas Wohl dies fordert, sogar darein willigen kann, sie dem See-

mann als Weib folgen zu lassen, beweist seine echte, innige Liebe, die jetzt einen ganz anderen Charakter angenommen, edler und stärker geworden als jede andere.

Ellida betrachtet ihn mit herzlicher Rührung, in Freiwilligkeit und unter eigener Verantwortung soll sie entscheiden, dort das Grauenvolle, das abstöfst und anzieht, das Leben, wie sie es einst begehrte, hier die schmucklose, ernste Pflichterfüllung, bereit, ein begangenes Unrecht zu sühnen, dort der unheimliche Fremde, nach dem sie sich sehnte als er fern war und vor dem ihr nur noch bangt, hier der durch Jahre erprobte Gatte, dem sie alles gilt und der sie doch freigab. Wie sie drei Jahre lang vor Wangel floh, so fliegt sie ihm jetzt zu: „Nie ziehe ich von dir nach diesem Augenblick.“ Die Ehe der beiden war ursprünglich angeregt worden von der Sinnlichkeit des Mannes, der sich ein Weib kauft, und dem Wunsche der Frau, für Lebenszeit versorgt zu sein, die sich deshalb verkauft. Diesen Handel liefsen Wangel und Ellida zurückgehen, deshalb vermögen sie jetzt eine echte Ehe aus gegenseitiger tiefer Neigung zu schliefsen. Hilde meint, die Eltern sähen „rein wie Verlobte“ aus, es verhält sich so. Sie haben sich verlobt zu einem neuen ernsten Bund, beruhend auf voller Gleichheit, wo jedes in Freiheit und unter Verantwortlichkeit beschlofs, sich dem andern anzugliedern, zu gemeinsamer Pflichterfüllung. Das Leben ist ein stetes Kompromifs, aber es soll nicht ein solches zwischen unseren Grundsätzen und der täglichen Praxis bedeuten, sondern zwischen unseren Ansprüchen an das Dasein und den Anforderungen, welche das Dasein an uns stellt. Ellida scheidet mit dem Fremden von manchen schimmernden Träumen, um in einem stilleren Los an Wangels Seite die ihr zugefallene Lebensaufgabe zu erfüllen, ihre Pflicht zu thun als seine Gattin und Mutter seiner Kinder. Ellida und Wangel haben heimgefunden von einem verwerflich egoistischen Streben zu altruistischem Schaffen. Darin liegt die Bedeutung des Werkes.

Der Zug nach der Welt da draufsen wie jener nach dem geheimnisvoll Anlockenden, der sich bei Ellida vereint fand, erscheint auf ihre Stieftöchter, nach deren Naturell modifiziert, verteilt. In Hilde sind die krankhaften Eigenschaften Ellidas im Keime vorhanden, sie ist zwar etwas älter, aber doch noch (wie Hedwig in der „Wildente“) in den bedenklichen Jahren des Überganges. Sie schwärmt für das „Spannende“ und darunter begreift sie fast dasselbe, was Ellida das Grauenvolle nennt. Sie spielt mit dem todgeweihten, jungen Lyngstrand, weil er durch diese ihm selbst unbekannte Todesnähe so verschieden von den Anderen, so spannend für sie wird. Diese Hilde zeigt ein höchst merkwürdiges Gemisch von Jugendschelmerei, unklarer Sehnsucht nach dem Leben und früher Verbitterung, denn dies Gefühl

wuchs in ihr grofs durch das von Ellida unbeachtete Begehren nach deren Zuneigung. Zum Trotz feiert sie nun Mamas Geburtstag, zum Trotz lehnt sie sich auch gegen die mildere, abmahnende Bolette auf, sie will „ein garstiges Kind“ sein, sagt sie selber, aus Trotz! Sie besitzt den abenteuerlichen Sinn, der ihren Jahren angemessen ist, und so auch die Spottsucht. Sie denkt sich leicht und gern in ungewöhnliche, „spannende“ Verhältnisse hinein, z. B. wenn sie sich gelegentlich als Lyngstrands in tiefem Schwarz trauernde junge Braut vorstellt. Sie ist lebhaften Geistes und unklar über sich selbst; sie glaubt zu hassen, wo sie liebt. Als die ruhigere, kühlere, deshalb hellsichtigere Bolette die Stiefmutter darüber aufklärt, ruft Ellida aus: „Sollte hier noch eine Aufgabe für mich sein!“ Sie ist da und zwar keine so ganz leichte, denn es wird liebevoll schonender und zugleich vorsichtiger Behandlung bedürfen, um Hildens zum Verwildern neigendes Gemüt auf den rechten Weg zurückzuleiten. Gelingen kann es, denn Hilde ist im Kern gut, der neuen Gattin ihres Vaters zugethan und Ellida hegt ja den festen Entschlufs, nachzuholen, was sie in egoistischer Selbstverblendung so lange verabsäumte.

Auch Bolettes Scheiden aus der Heimat dient zum Besten, denn nun wird Ellida die Leitung des Hauses übernehmen und in der Sorge für Wangel und für Hilde die Aufgabe der nächsten Jahre umschrieben finden. Bolette folgt dem Oberlehrer als Gattin. Dies wurde als Versorgungsehe gedeutet, als thäten die beiden dasselbe, wie einst Ellida und Wangel. Eines könnte diesen Irrtum veranlassen, beide, Arnholm wie Bolette, sind von Haus aus etwas nüchternere Charaktere, bei denen der Verstand lauter spricht als die Leidenschaft, aber deshalb sind sie durchaus nicht berechnende, kalte Naturen. Bolette kommt dem Vater zu Liebe der Stiefmutter stets freundlich entgegen, sorgt sich um ihn und Hilde und sucht beide von verderblichen Abirrungen zurückzuhalten. In ihr lebt ein bei Ellida und Hilde wenig entwickelter Drang, der Durst nach Wissen. Der grofse Fremdenstrom, welcher jeden Sommer durch den Badeort seinen Weg nimmt, trägt dazu bei, in ihr wie in Ellida die Sehnsucht nach der weiten Welt wach zu erhalten. Treffend vergleicht sie ihre Existenz jener der Karauschen im Teiche. „Den Fjord haben sie ganz in der Nähe und da ziehen die grofsen, wilden Fischscharen aus und ein. Aber davon erfahren die armen zahmen Hausfische nichts. Da dürfen sie nie dabei sein.“ Sie möchte so gerne mit, da sitzt sie in der Kleinstadt, wo niemand Verständnis für sie hat, bald 24 Jahre und sehnt sich hinaus „und dann etwas mehr zu lernen. Etwas Ordentliches über alles und jedes zu erfahren.“ Ihr Vater versprach sie studieren zu lassen, aber dann starb die Mutter und Bolette mufste statt die Hochschule zu beziehen in den kleinen, täglichen Sorgen

aufgehen. Arnholm will ihr die versagte Möglichkeit gewähren, sie soll hinaus dürfen, er will für die Mittel sorgen, schon jubelt sie auf, da bietet er ihr seine Hand an. Daran dachte sie nicht, vor einem Decennium freilich war er das Ideal ihrer ersten Träume, aber jetzt! Er zählt bereits 37 Jahre und ist nicht gerade schön. Sie sagt erschrocken nein, aber sehr bald spricht sie doch: Ja, sie erkennt, dafs er ihr ein liebevolles, edles Herz entgegenbringt und was sie in der ersten Überraschung zurückwies, scheint ihr nun genauer betrachtet ein friedliches, schönes Los. Sie wird Arnholms Braut mit ruhigem, ernstem Entschlufs, nicht laut aufjubelnd, aber auch nicht mit der Liebe für einen anderen im Herzen. Sie versprach dem jungen Bildhauer zwar an ihn zu denken, während er fern sei, aber sie that dies weit mehr aus Mitleid, denn aus Neigung, sie weifs ja, er mufs bald sterben.

Lyngstrand stellt sich übrigens als Prachtexemplar des männlichen Egoismus dar, er möchte, dafs Bolette ihn liebgewinne und während er in Italien sei, sich immer nach ihm sehne, weil ihm der Gedanke beim Schaffen wohlthun würde, bis zu seiner Rückkunft, möchte sie indes zu alt geworden sein, dann könnte ihm Hilde besser passen. Es steckt in ihm ein bodenlos-naiver Mannes- und Künstlerstolz, der sich alles erlaubt meint, er fühlt die in seinen Gedanken liegende Niedrigkeit der Gesinnung gar nicht, er spricht wie ein Kind. Er versichert zwar, er habe sehr viel über die Ehe nachgedacht, nie kam ihm aber die Idee, dafs nicht allein die Frau nach dem Manne, sondern ebensogut der Mann nach der Frau sich modeln könnte; er lebt in einem selbstherrlichen Dünkel voll unbewufsten Egoismus. So wäre er eine gelungene satirische Verkörperung der Ansichten, welche junge Leute im allgemeinen über die Welt und das andere Geschlecht hegen, zugleich eine andere Spezies der im Steuermann lebenden Selbstsucht, würde nicht sein unheilbares Leiden, sein sicherer Tod, dem er ahnungslos entgegenlacht, alles, was er thut, für den Hörer mit einem Hauch von Wehmut umkleiden.

Arnholm überragt den jungen Bildhauer als Charakter ungemein, er liebte einst Ellida, es währte viele Jahre, ehe er dieser Erinnerung Meister ward, und nun müht er sich als treuer Freund, sie für Wangel zu erhalten; auch wenn Bolette ihn verschmäht, bleibt er bereit, Opfer zu bringen, um ihr eine Zukunft nach ihrem Sinn zu ermöglichen. Wie Ellida die Liebe ihres Gatten, lernt Bolette die ihres einstigen Lehrers an der Höhe seiner Entsagungsfähigkeit schätzen und darum reicht sie ihm ihre Hand, wie Ellida bei Wangel bleibt. Arnholm will sich das Herz seiner Braut erst in der Ehe und durch die Ehe vollends erobern, er wird für Bolette sein, was Wangel so lange bei Ellida versäumte, ihr geistiger Führer und Berater, man könnte die

Ehe, der beiden so zu einander stimmenden Naturen eine geistige nennen. Nicht ohne ein leichtes Bedauern freilich sieht Bolette mit Lyngstrand romantischere Träume scheiden. Er war ihr Seemann, aber zu dem Wagnis, thatsächlich aufs offene Meer hinauszusteuern, ist in der That „kein rechter Zug“ in ihr, sie gehört zu den Landgeschöpfen und sorgt am besten für ihr Glück, wenn sie dort bleibt, wohin sie paſst. Auch zeigt gerade das Verhalten des jungen Bildhauers die Bedenklichkeit solcher Unternehmungen. Lockender ist der Trieb ins Weite, rätlicher das Festhalten am heimischen Erdreich. Es wäre eine gefährliche Poesie, stets nur das Meer auf Kosten des festen Landes zu feiern. Das Verhältnis Bolettes zu Arnholm und Lyngstrand, mahnt an die ähnliche Stellung Schwanhilds zwischen Goldstadt und Falk. Auch soll Bolette so wenig ein Ideal sein als Schwanhilde, die Prosa des Lebens fordert ihr Opfer an Illusionen, dem ruhigeren Naturell fällt dies freilich leichter als dem erregbaren. Immerhin bietet dies zweite Brautpaar die notwendige Ergänzung zu Ellida und Wangel, denn wir sehen an Bolette und Arnholm, daſs gegenseitige Wertschätzung, die zur Liebe wird, ein ebenso festes Fundament der Ehe abgeben kann, als die Leidenschaft der ersten Jugend. Auch Bolette folgt einem immerhin weit älteren Manne, in dessen Herzen sie eine Vorgängerin hatte, ehe er sie lieben lernte, aber sie bringt ein reges Pflichtgefühl in die Ehe mit, das Ellida abging, sie verkauft sich nicht, wenn sie gleich nüchtern genug denkt, um nicht zu leugnen, daſs es sie freut, der jämmerlichen Sorge um das tägliche Brot entrückt zu werden.

Charakteristisch und zugleich ein wenig ironisch in der Art der „Komödie der Liebe“ wird das Aufblühen der Neigung Arnholms motiviert; er deutete eine, auf Ellida abzielende Briefstelle Wangels, irrtümlich auf Bolette, lebte sich in den Glauben hinein, diese sehne sich nach ihm und da erwuchs in ihm eine lebhafte, starke, dankbare Teilnahme für Bolette, die zu tiefer Neigung wurde. Und wenn er jetzt erfährt, daſs es ein Irrtum war, das hilft nichts mehr. „Ihr Bild hat für immer Farbe und Gepräge von der Stimmung bekommen.“ Er hat sich, um den Lieblingsausdruck Ballesteds anzuwenden, an dies Gefühl akklimatisiert und kann nun nicht mehr davon lassen. Ballested selbst, der durch einen Zufall in den Ort Verschlagene, leitet seine Theorie aus eigenen Erfahrungen her, denn er akklimatisierte sich in der Stadt so gründlich, daſs er sich mit ihr völlig verwachsen fühlt. Und er behält Recht, die Menschen vermögen sich zu akklimatisieren, wenn sie nur wollen, sie können das scheinbar Unmögliche möglich machen, wenn sie freiwillig und im Bewuſstsein der Verantwortung sich einer Aufgabe unterziehen. Auch Ellida hat sich endlich akklimatisiert, gelernt, den Trieb nach dem verheiſsungsvollen Unbekannten

zurückzudrängen, sie wird zum Landgeschöpf, da braucht man nicht weiter vor Vererbung bange zu sein, Ellida wird mit Wangels Hilfe auch diesen von der Mutter überkommenen Hang überwinden. Sie kann es jetzt, denn sie will es nach eigener Wahl. Sie wird als Individualität anerkannt, darum vermag sie ihre Pflicht zu thun, die ihr nicht mehr Zwang, sondern Herzenssache deucht. Diese Hochhaltung des Pflichtgedankens durch die freie Persönlichkeit bildet die sich siegreich durchsetzende Grundidee der „Frau vom Meere“.

XIV.

(Hedda Gabler.)

Auf den Tafeln der Schulen für Tierärzte findet man häufig ein wahres Monstrum abgebildet, ein Pferd nämlich, an dessen Leib sämmtliche Leiden, von denen es befallen werden kann, zugleich dargestellt wurden. Dies Demonstrationsobjekt aller Krankheiten, nebst den durch dieselben bewirkten abnormalen Veränderungen, nennt man einen „Lazareth-Gaul“. Man klagt gegenwärtig viel über die moderne Mädchenerziehung, die „höhere Tochter“ ist ein wahres Schreckgebild, vor dem nicht nur jene, welche das weibliche Geschlecht blofs am Kochherd und beim Strümpfestricken sehen möchten, sondern fast mehr noch jene, die für erweiterte und vertiefte Frauen-Bildung eintreten, entsetzt ihr Kreuz schlagend, flüchten. Im Lustspiel wird diese „höhere Tochter“ oft genug verspottet, schliefslich aber doch immer glücklich in den Ehehafen hineingelotst, in der Wirklichkeit verlaufen die Dinge jedoch nicht wie in der Komödie, und unsere heiteren Bühnenwerke thun sehr wohl daran, mit der Hochzeit zu enden, denn jenseits des Traualtars beginnt in den so fröhlich geschlossenen Verbindungen nur allzuhäufig das Trauerspiel des Lebens. Die Ehe eines modernen Mädchens, wie es nicht sein sollte, zu schildern, dieser Vorwurf mufste den grofsen Satiriker, wie den grofsen Tragiker in Ibsen reizen; fand er doch hier einen Stoff, an dem er ebenso wie in der „Wildente“ beiden Grundtrieben seiner Natur genügen konnte. „Hedda Gabler“ ist eine beifsende Satire auf unsere Frauen der besseren Stände, zum Ausdruck gebracht in der Form einer Tragödie. Die Heldin gleicht dem eben geschilderten „Lazareth-Gaul“, die meisten krankhaften Auswüchse der heute durchschnittlich üblichen Mädchen-Erziehung (lucus a non lucendo) vereint sie in sich. Hedda Gabler ist sicherlich kein Trauerspiel für höhere Töchter, aber es ist das Trauerspiel der höheren Tochter.

Denken wir uns, Ellida hätte damals vor zehn Jahren Arnholms Bewerbung angenommen, Bolette hingegen sei später in Beziehungen zu dem Fremden, dem Steuermann getreten und wir erhalten ein Quartett, welches den in „Hedda Gabler“ geschilderten Menschen nicht

ganz unähnlich wäre. Wangels Weib fühlt sich in ihrer Versorgungsehe nicht glücklich, überdies bannt sie eine alte Erinnerung an den verschwundenen Seemann, kehrte dieser gleich in den ersten Monaten ihrer Ehe zurück, angesehen, ja berühmt, wer weifs, ob Ellida sich wesentlich anders als Hedda entwickelte. Ellida, die Tochter des Leuchtturmwächters von Skjoldvik, verbessert durch ihre Heirat ihre soziale und materielle Lage, bei Hedda liegt die Sache umgekehrt, die Tochter des Generals Gabler stieg durch die Verbindung mit Jörgen Tesman gesellschaftlich herunter, sie entschlofs sich dazu, nur in der sicheren Erwartung, ihr Mann werde sogleich eine ehrenvolle und gut dotierte Stelle erhalten und später noch Höheres erreichen. Zu Beginn des Stückes findet sie sich nun auch darin getäuscht, es erscheint fraglich, ob die Professur dem jungen Tesman so leicht und so bald zufallen werde, als alle meinten. Hedda verschacherte sich, um zu spät zu erfahren, dafs der Käufer insolvent, nicht im Stande sei, den Kaufpreis für das bereits in Besitz genommene Gut zu erlegen. Das verschärft den ehelichen Konflikt hier noch ganz anders als in der „Frau vom Meere." Überdies ist Ellida, das Mädchen aus dem Volke, dem ehrlichen Liebeswerben ihres Gatten nicht unzugänglich, Hedda, das raffinierte Kind jener Gesellschaftskreise, für welche Pflicht und Moral altväterische Schlagworte ohne Sinn bedeuten, ist die höhere Tochter fin de siècle.

Als dies Schauspiel zu Weihnachten 1890 erschien, wurde es sogleich mit einem völligen Mythenkreis der sonderbarsten Deutungen und Auslegungen umgeben. Fanatische Ibsen-Verehrer, die sofort bereit sind, mit dem Meister durch dick und dünn zu gehen, noch ehe sie wissen, wohin er schreitet, erblickten in der Heldin dieser neuesten Offenbarung ein Wesen, dem die Welt Unrecht thut und das an der Jämmerlichkeit seiner Umgebung zu Grunde gehe, sie waren bereit, Hedda Gabler mit einem ästhetischen Heiligenschein zu umkleiden, als die Verkörperung des Idealen auf der profanen Erde, andere wieder glaubten, das Stück bedeute die Abkehr Ibsens von der Sache der Frauen-Emanzipation, wie er sie im „Puppenheim", den „Gespenstern", der „Frau vom Meere" vertreten, er wolle, wie in der „Wildente" den Geist der Wahrheit, nun auch den der Freiheit verspotten und so seine Losung aus den „Stützen der Gesellschaft" widerrufen, Hedda solle das geistig wie leiblich unfruchtbare Weib sein, das schliefslich aus Wut über ihre Unfähigkeit psychisch oder physisch Mutter zu werden zur Pistole greife. Der Sinn des Werkes ist aber wohl in kaum mifszuverstehender Weise deutlich ausgeprägt als aus dem Leben gegriffene, herbe Schilderung der Frau unserer höheren Schichten, welche, indem sie das Recht zu leben bei diesem Geschöpf negiert, über sich selbst hinausweist auf ein positives Programm, wie es schon in Petra

gegeben war. Diese Anschauung legte ich gleich damals in einem öffentlichen Vortrage dar und sie scheint seither auch sonst Verbreitung gefunden zu haben.

Hedda ist eine exzentrische Natur, weil in ihr ein starker Drang nach freier, grofszügiger Lebensgestaltung mit anerzogener kleinlicher Konvenienz im Kampfe liegt; sie ist zu feige, den Forderungen der Gesellschaft zu widerstreben, aber an dem Rückschlag ihres eigenwilligen Charakters gegen all das ihr künstlich Aufgezwungene geht sie zu Grunde. Ihr Tod ist die einzige, wahre That ihres Lebens, herbeigeführt von dem bohrenden, nagenden Gefühl, durch eigene Schuld für Lebenszeit in eine falsche Position geraten zu sein, in der sie weder fortexistieren kann, noch will. General Gabler erzog seine Tochter durchaus nach der Schablone für Mädchen besserer Stände, die einzige, durch seinen Beruf leicht erklärbare Abweichung bildet sein Unterricht in der Handhabung von Feuerwaffen. Als oberstes Gesetz gilt da die Einhaltung des äufseren Anstandes, der Schicklichkeit, während die Heranbildung zu ernster Sittlichkeit vernachlässigt wird, die Dressur auf genaue Wahrung des Scheins ist das Um und Auf solcher Erziehungskunst. Die Existenz der wirklichen Welt ahnt aber solch ein Mädchen dennoch, so sorgfältig ihr dieselbe auch verborgen gehalten wird, und so plagt sie heimlich ein unsicherer, seines Zieles kaum halbbewufster Drang nach einem Blick hinter die Koulissen. Die offizielle Scheinmoral gestattet keine offene Belehrung über viele notwendige und wichtige Dinge, dabei kann sie jedoch den klaffenden Widerspruch zwischen dem Leben wie es ist und wie sie es darstellt, nicht völlig verhüllen, dadurch weckt sie eine unschöne, ja unreine Neugier, was denn eigentlich jenes spannende Unbekannte sei, das man nicht wissen soll. Die in Offenheit und Wahrheit erzogene Petra Stockmann ist dabei die keuscheste, edelste Mädchengestalt Ibsens, niemand würde ihr gegenüber ein unpassendes Wort wagen, ein Hauch klarster Reinheit umweht sie. Hedda Gabler, die in der Lüge, der Verheimlichung aufwuchs, wird von unheimlich lüsternen Lichtern umspielt, wenn sie auf versteckten Wegen sich insgeheim über die Liebesabenteuer des jungen Eilert Lövborg unterhalten läfst, mit kaum verhehltem Vergnügen Erzählungen lauschend, die Petra nie anhören möchte. Dabei klingt aber Heddas Verteidigung nur allzu treffend: „Finden Sie es so ganz unerklärlich, dafs ein junges Mädchen, — wenn es so geschehen kann — so ganz verborgen — dafs man dann gern ein wenig hineingucken möchte in eine Welt, um die — um die man nicht Bescheid wissen darf.“ Weil sie nicht darum wissen darf, darum sucht sie den Vorhang zu lüften und hastig zu erspähen, was sich den gespannten Sinnen zeigen mag. Vergegenwärtigen wir uns dies Bild: das Gesellschaftszimmer im Hause Gabler, Nachmittags,

am Fenster der General seine Zeitung lesend; in der entgegengesetzten Ecke nebeneinander auf dem Sofa „in Ermanglung eines Albums immer mit demselben illustrierten Blatt vor uns,“ die schöne Hedda und der junge, wohlhabende Lövborg. Der General mag denken, es sei gut die beiden Leutchen allein zu lassen, vielleicht ergäbe sich da mit der Zeit eine Verlobung. Inzwischen führen die zwei mit halblauter Stimme gar sonderbare Gespräche. Sie stellt vorsichtig verschleierte Fragen und er versteht dieselben so ausgezeichnet, dafs er ihr alles bekennt, wie er die Tage und Nächte durchschwärmt; von Zeit zu Zeit sendet wohl Hedda einen versteckten, prüfenden Blick zum Vater hinüber, ob er auch nichts vernehme und dann senkt sie den Kopf wieder tiefer über das Blatt, um mit gierig lauschendem Ohr und einem leichten, angenehmen Schauer die Worte einzuschlürfen, die ihre Seele vergiften. Wer diese Situation festhält, begreift den Charakter Heddas vollständig, nur verdamme man sie nicht allzu scharf, das Ecksofa aus dem Hause Gabler steht in manchem vornehmen Salon.

Allerdings endet es in der Regel nicht so wie hier, wo Eilert Lövborg sich schliefslich so weit hinreifsen läfst, dafs er von Hedda mit der Pistole zurückgewiesen werden mufs. Da trennen sich ihre Wege. Eilert versinkt gänzlich im Morast, er vergeudet sein Erbteil und verschwindet schliefslich aus der Hauptstadt, ein in jeder Beziehung ruinierter Mann, um als Erzieher und Schreiber bei einem Landrichter im Gebirge sein Dasein zu fristen. Hedda lebt zunächst weiter wie bisher, als gefeierte Weltdame, in allen Gesellschaften bewundert, als kühne Reiterin angestaunt, wo sie mit ihrem Vater sich zeigt, kurzum das sorgenlose Wohlleben eines von der Geburt begünstigten, jungen und schönen Mädchens. Als jedoch der General stirbt, enthüllt das bis dahin so heitere Dasein ein anderes Gesicht. Hedda steht allein, vermögenslos, sie hat sich müde getanzt, aber keiner der vielen Kourmacher zeigt sich bereit, ihr eine Zukunft und ein Heim zu bieten, das 29. Jahr mahnt, es sei keine Zeit mehr zu verlieren, so greift sie nach der einzigen Hand, die sich ihr bietet, und wird Frau Tesman. Es ist das melancholische Ende so vieler Ballköniginnen.

Jörgen Tesman ist nicht der Gatte, wie Hedda ihn träumte, doch er gilt in seinem Fach für einen gediegenen Forscher, dem eine baldige Hochschulprofessur sicher sei, ja für einen ganz hervorragenden Mann, als seine Gattin wird sie die gewohnten glänzenden Lebensbedingungen nicht entbehren und obwohl er noch nicht zu ihrem Gesellschaftskreis gehört, doch in diesem bleiben. Sie steht vor der Wahl sich, nach ihrem eigenen Ausdruck, von diesem Manne versorgen zu lassen, oder sich selbst zu versorgen, das bedeutet für sie das Los der viel verspotteten alten Jungfer in gedrückten Verhältnissen. Nach Heddas

Erziehung und den Anschauungen ihres Kreises mufs sie sich natürlich beeifern, den schüchternen Gelehrten so energisch zu ermutigen, bis er mit seinem Antrag herausrückt, um dann rasch einzuschlagen.

Hedda Gabler tritt in diese Ehe keineswegs wie Helene Alving, von anderen gedrängt, ohne die Tragweite ihrer Fügsamkeit recht zu begreifen, mit bewufster, schlauer Absicht bringt sie dem ehrlich verliebten Tesman den Glauben bei, sie sei ihm geneigt. Doch mögen wir uns die Konsequenzen eines Schrittes noch so oft klar gemacht haben, sind sie nun wirklich da, so beeinflufst uns diese Thatsächlichkeit meist doch ungleich nachdrücklicher als unsere blofse Vorstellung. Aus der Entfernung sieht jeglich Ding anders aus als in unmittelbarer Nähe.

Auch Hedda täuschte sich über sich selbst und über Tesman. Der brave Jörgen, dies grofse Kind mit dem liebevollen, weichen Herzen, ist kein Gatte, mit dem sie jemals zu leben vermöchte. Er ist ein Fachmensch, das Wort sagt alles. Sein Leben geht in Bestrebungen auf, die ihr völlig fremd bleiben, seine geliebten Bücher sind ihr nur bedrucktes Papier, für seine Wissenschaft fehlt ihr jedes Verständnis und er wäre auch nicht der Mann, es ihr zu erschliefsen. Von der Hochzeitsreise kehrt Hedda mehr als verstimmt zurück, begreiflich genug, ein junger Ehegatte, der in den sogenannten „Flitterwochen" Materialien zu einer Geschichte der Brabanter Hausindustrie im Mittelalter sammelt, besitzt kaum hervorragende Befähigung, ein Weib zu fesseln, das sich ihm faute de mieux zu eigen gab. Ein mächtiges Zaubermittel verhilft solchen schlecht zusammengekitteten Ehen häufig nachträglich zu Dauer und Erträglichkeit: die Kinder. In allen Litteraturen wurde es so sehr Mode, diese Rettung durch die Mutterliebe zu feiern, dafs Ibsen doppelt Dank verdient, weil er solcher schwächlichen Sentimentalität gegenüber entschieden darauf verweist, wie vielmehr gerade das sich ankündigende Erscheinen des Kindes der Mutter die innere Entfernung von dem äuferlich ihr so nahe stehenden Manne recht deutlich zum Bewufstsein bringen könne. So war es schon bei Ellida, so ist es jetzt bei Hedda in ungleich gesteigertem Mafse.

In „Maria Magdalena" unterfing sich Hebbel, zur grofsen Empörung seiner Zeitgenossen, zuerst den Zustand sich vorbereitender Mutterschaft auf die Bühne zu bringen, in „Hedda Gabler" thut Ibsen das gleiche. Es darf eben nicht verwehrt sein, wo die Eigenart des Stoffes es erfordert, dies Motiv zu benutzen. Das keimende, sprossende Leben ist etwas Heiliges, der russische Bauer lüftet vor jeder Frau gesegneten Leibes die Mütze, eine Mutter aber, die ihrem Kinde nicht mit angstvoller Glückseligkeit, sondern mit Abneigung und Grauen entgegensieht, bietet sicherlich ein tragisches Bild. Wie elend mufs sich eine Frau fühlen, welche den ersten Blick ihres Kindes fürchtet.

Und Hedda scheut sich vor dem, was andere Frauen mit Stolz und Jubel erfüllt, das Gefühl der Mutterschaft drückt auf sie als Scham und Schmach. In ihr gärt etwas wie Hafs gegen dies Geschöpf auf, es ist ja Jörgen Tesmans Kind, darum schaudert ihr davor. Diese wilden Regungen gewinnen durch Eilert Lövborgs unerwartetes Erscheinen immer mehr die Oberhand. Hedda ging auf die Reise mit der vollkommensten Gleichgültigkeit gegen ihren Gatten, sie kehrt mit früher nicht empfundenem Widerwillen gegen ihn heim. Dies Eheleben martert sie, „immer und ewig zusammen sein mit — mit einem und demselben;“ wie von einem physischen Widerwillen gegen Tesman erfüllt, atmet sie förmlich auf, wenn er fort geht, jede Hindeutung auf die intimen Beziehungen zwischen ihnen ist ihr unerträglich. Sie schätzt sich glücklich, dafs er in seinem harmlosen Gelehrteneifer um alte Pergamente, so zuwider ihr derselbe auch sonst ist, nicht gemerkt hat, was sich vorbereitet. Es irritiert Hedda auf das heftigste, wenn Tante Julle oder Rat Brack auf die Möglichkeit eines solchen Ereignisses anspielen. Sie will nichts wissen von all diesen Dingen, sie will nicht. In ihr waltet die mit solchen Zuständen häufig verknüpfte krankhafte Gereiztheit, noch gesteigert durch das tiefe Unbehagen an ihrer Ehe, das erklärt ihr Verhalten am sichersten.

Besonders gutmütig war Hedda wohl nie (es machte ihr schon im Institut Spafs, die kleine Thea Rysing durch die Drohung, ihr die Locken abzusengen, in Angst zu versetzen, sie kann es dieser nicht verzeihen, dafs ihr Haar weit reicher und stärker ist), die kalte, raffinierte Grausamkeit, mit der sie die arme, gutmütige Tante Julle verletzt, die doch nur bestrebt ist, dem jungen Paar das Leben möglichst zu erleichtern, überrascht jedoch selbst den wahrlich nicht gemütvollen Brack. Sie hafst die Welt und sich selbst, weil sie Jörgen Tesmans Weib wurde, diesen verzehrenden Ärger mufs sie an irgend jemand auslassen. Hedda will in ihren Kreisen bleiben, nicht zu denen ihres Mannes herabsteigen, deshalb sucht sie von vornherein diese ihr schreckliche, unelegante alte Frau von sich fern zu halten, und nennt sie ceremoniös, wenn nicht höhnisch „Fräulein Tesman“. Als Jörgen noch ganz bestürzt Tante Julle hinausbegleitet und Hedda allein bleibt, „geht sie durchs Zimmer, hebt die Hände empor und ballt sie wie in Wut.“ Alles und jedes ist ihr unerträglich an ihrer neuen Stellung. In diese Stimmung fällt Schlag auf Schlag die Nachricht, Eilert Lövborg, der einzige, den sie, soweit ihre kalte Natur einem solchen Gefühl überhaupt zugänglich, je geliebt, sei in der Hauptstadt (das Stück spielt in Christania), ein Buch von ihm, den man jeden Aufschwungs für immer unfähig hielt, sei erschienen, dieses Werk errege solches Aufsehen, dafs dadurch Tesmans Aussichten auf eine Professur höchst fraglich würden! Hedda sieht die nervöse Frau

Elvsted, die Thea Rysing von einst, so warm für Eilert bitten, der sich gebessert, dem Trunk entsagt habe; sie fühlt sogleich, hinter dieser Bekehrung steht eine Frau, eben Thea. Aber sie mufs mehr wissen, sie schützt eine nie bestandene Pensionsfreundschaft vor, um Thea (anfangs kennt sie nicht einmal deren Vornamen) zutraulich zu machen und das arme geängstigte Wesen plaudert auch alles heraus, was Hedda erkunden möchte, ist es ihr doch ein Bedürfnis, sich überhaupt jemand anzuvertrauen. So erfährt Tesmans Frau, Lövborg sehne sich noch immer nach ihr, habe nie wieder eine andere geliebt. Und Eilert ist jetzt der berühmte, gefeierte Held des Tages, nicht Jörgen, hätte sie nur sechs Monate noch gewartet, so konnte sie, statt nach diesem Notanker zu greifen, sich mit Lövborg eine glänzende Stellung erobern. An der Seite eines Gatten, den sie liebte und auf den sie stolz sein dürfte, erhobenen Hauptes durch die Welt zu schreiten, welch ein berauschender Gedanke. Und daneben die öde, nüchterne Wirklichkeit, dieser gutmütige Schwachkopf von Gemahl mit seiner zudringlichen, tölpischen Zärtlichkeit, der ihr nichts von dem gewähren kann, weshalb sie sich entschlofs, seine Liebe zu erdulden. Sie wird keinen glänzenden Kreis um sich sammeln, kein Reitpferd, nicht einmal einen Livree-Bedienten besitzen, vielleicht noch sich einschränken und sparen müssen. Über diese kleinlichen, ärmlichen Verhältnisse, in die sie hineingeriet, sie sind unerträglich! Der Frau bietet sich in unserer Gesellschaft nur eine Chance in die Höhe zu gelangen: die Ehe. Hedda harrte Jahre lang, bereit, sich um diesen Preis zu verkaufen, aber auch blofs um diesen, endlich mufste sie sich unter dem Wert losschlagen, an Tesman, um sich nur überhaupt die Möglichkeit der Existenz zu sichern. Der geschlossene Bund wurde für Hedda zur steten Marter und nun soll alles umsonst geopfert sein, ihre Freiheit, ihr Herz, ihr Dasein; an einen unbedeutenden Minderwertigen gekettet, soll sie vielleicht noch gar mit ihm darben, während der Geliebte zu Ruf und Ansehen emporsteigt, gerettet durch die Liebe einer anderen, ertrage das, wer kann. Da droht Hedda zum ersten Mal mit General Gablers Pistolen. Und ginge sie jetzt hin und tötete sich, ihr würde ein gewisses Mitleid schwerlich versagt, „der Tod hat eine reinigende Macht,“ jetzt könnte er sie noch bewähren.

Doch Hedda denkt vorläufig garnicht ernsthaft an ein solches Ende, dazu ist sie zu feige. Dieselbe Feigheit, die sie einst abhielt, sich in Lövborgs Arme zu stürzen, verhindert sie jetzt, sich durch ein äufserstes Mittel den Umarmungen Tesmans zu entziehen. Sie besitzt nicht den Mut zu einer offenen, entschlossenen That, List und Heimlichkeit, Ränke und Tücke, das sind ihre Waffen. Das Manuskript Eilerts von niemand gesehen mit boshafter Freude ins Feuer zu schleudern, Heft um Heft, dazu langt ihre Kraft, denn dabei fühlt

sie sich sicher vor jeder Enthüllung, ihr einziger Mitwisser, Jörgen, mufs und wird schweigen. Wie Konsul Bernick und Helner, ja auch Manders fürchtet sie nur eines: öffentliches Aufsehen. Erst vor dem drohenden Skandal flüchtet sie in den Tod. Brack müfste sie Gewalt über sich einräumen, um den unangenehmsten Weiterungen zu entgehen, lieber stirbt sie. Nicht als ob moralische Bedenken sie abhielten, Rat Bracks Vorschlag anzunehmen, lauschte sie doch selbst vorher geduldig, ja zustimmend seinen Entwicklungen über dreieckige Verhältnisse und ohne Eilert Lövborgs Wiederauftauchen möchte der Hausfreund seine Absicht auch durchsetzen. Jedoch das wären dann Beziehungen ganz im Dunkeln und Geheimen und es bliebe jederzeit in ihrer Macht sie abzubrechen, sie würde die Gebende, Brack der demütig Empfangende gewesen sein, indes nun dieser aalglatte gefährliche, weil skrupellose Mann sie in seiner Hand hätte und festhielte, so lange es ihm beliebte, als Sklavin, nicht als Herrscherin. Und das duldet Heddas Stolz nicht. Ein solches Leben nach Eilerts Tod zwischen einem ahnungslosen Gatten, dessen Liebkosungen sie anwidern, und einem übermütigen Galan, dessen Vertraulichkeiten sie empören, dazu freilich ist General Gablers Tochter sich zu gut; als ihr kein anderes Mittel bleibt als der Tod, weicht sie vor diesem nicht mehr zurück.

Der Einwand, sie, die sich an Tesman verkaufte, könnte sich sehr wohl auch dem ihr immerhin sympathischeren Brack hingeben, würde Heddas Wesen gründlich mifskennen. Sie vermochte nie sich von ihrer Jugenderziehung geistig zu befreien, Schein, Konvenienz blieben die Leitsterne ihres Lebens. Der Beruf des Vaters wirkt da förmlich symbolisch, er war General in einem Lande, das seit 80 Jahren keinen Krieg sah, ein solcher Friedenssoldat wird um der tödlichen Lächerlichkeit zu entrinnen, die seinem Dasein sonst droht, die strengste Wahrung des Scheines als Höchstes betrachten und jedes mutige Wahrheitsbekenntnis mit dem Bannfluch belegen. Hedda wird, was ihre Umgebung, was die Gesellschaft aus ihr macht, die sie anhält, ihre Individualität zu ersticken, ihr aber nichts als Ersatz zu bieten hat, als hohle Formen. Sie fühlt das Verkehrte darin und kann sich doch dem lang gewohnten Vorstellungskreise nicht entziehen. Die Ehe bleibt, aus welchen Motiven immer geschlossen, das allgemein Gebilligte, Unanfechtbare, das einzige, was sich für ein Mädchen aus gutem Hause schickt. Auch vor dem Ehebruch würde Hedda nicht zurückscheuen, obwohl darin die Gefahr liegt, sich stärker zu kompromittieren, als die gesellschaftliche Toleranz es duldet; sie spielt mit dergleichen Vorstellungen in diesen sonderbaren Gesprächen mit Brack, die den Ton mancher Kreise der guten Gesellschaft so getreu wiedergeben, wo man mit graziöser Leichtigkeit über die schlimmsten Dinge hinwegschlüpft,

in zierlichen Gewagtheiten bis an die Grenze des Möglichen geht. Hedda giebt sich keine Mühe, ihre Verachtung Tesmans zu verbergen, sie langweilt sich mit ihm und soll es mit dem eleganten Hause, das sie zu führen gedacht, doch nichts sein, so wäre ihr Brack als Tröster in der Einsamkeit nicht unwillkommen. Der schlangenkluge, gewandte Libertin, im Grunde noch mehr Konvenienzmensch als sie, pafst ja vortrefflich zu ihr, aber aufzwingen will sie sich den Liebhaber nicht lassen, ein solches Verhältnis würde sie der Welt gegenüber ebenso tief demütigen als vor sich selbst, dagegen empört sich alles, was noch von ursprünglichem Freiheitsdurst und Thatstreben in ihr ist und was eben durch Eilert Lövborgs Wiederkehr und Tod neu geweckt wurde.

Betrachtet man diese Leute, den kalt-frivolen Rat, die nichtig-kokette Frau, den bienenfleifsigen trockenen Gelehrten, dann begreift man, warum eine geniale Natur wie Eilert Lövborg sich weder hier noch dort wohlfühlen konnte und wie es kam, dafs er, angewidert von der heuchlerischen Konvention rings um ihn her, sich sozusagen aus Opposition mit dem vollen Überschwang seiner jugendstarken Kraft in tolle Abenteuer stürzte, in denen allein sein Lebensmut sich Luft machen konnte. Hedda, damals noch nicht ganz jenes Geschöpf, welches Jahre und Umstände nun aus ihr formten, zog ihn an. Die Liebe einer edeln Frauennatur entsühnt und giebt Kraft zu neuem Emporstieg; wenn Eilert ihr seine Schwärmereien und tollen Streiche beichtete, deren seine bessere Natur sich heimlich schämte, dann war es ihm „als wollten Sie mir gleichsam die Reinheit wiedergeben — wenn ich zu Ihnen Zuflucht nahm mit meinem Bekenntnis.“ Doch zu solchen Gedanken schwingt sie sich nicht auf, sie folgt blofs einer prickelnd lockenden Wifsbegier und etwas von diesem geheimen sündigen Wissen mag wohl in jener Stunde in Heddas Augen gefunkelt haben, in der Eilert sich gegen sie vergafs. Mit diesem Bruch fühlt er sich wie endgültig verurteilt, nun erst begeht er die schlimmsten Rasereien, durch welche er eine stadtbekannte Figur wird, nun treibt er es so arg, dafs seine einflufsreichen Verwandten ihre Hand von ihm abziehen, bis er schliefslich bankerott nach jeder Richtung aus der Hauptstadt wegflieht, wo ihn die Erinnerungen an das, was aus ihm hätte werden können, von jedem Eckstein grüfsen. Und in der kleinen Gebirgsstadt, in die er sich verkriecht, findet er ganz unerwartet die Rettung, an der er schon verzweifelte, denn dort begegnet ihm jene Seele voll edler Aufopferung, die nichts begehrt als was ihm dienlich sein kann, die ohne Scheu vor seiner Vergangenheit, ohne Rücksicht auf das Urteil der Menschen getreulich zu ihm steht, die ihn aufrichten kann, weil sie es ernsthaft will und ihre ganze Existenz auf diese Karte setzt: Thea Elvsted.

Fräulein Rysing kam in das Haus des Landrichters als Erzieherin seiner Kinder und Vertreterin seiner kranken Frau und nach deren Tode nahm das vermögenslose Mädchen den Antrag des 20 Jahre älteren Mannes an, künftig wie bisher im Hause zu bleiben als seine Gattin. Sie handelte da getreu den Überlieferungen, welche sie gelehrt hatten, den wichtigsten Lebenszweck eines jungen Mädchens darin zu sehen, um keinen Preis ein altes Mädchen zu werden, sie verkaufte sich wie Hedda und es kam dann dasselbe Gefühl des Widerwillens über sie, wozu übrigens der egoistische Landrichter, dessen Wahl sie traf, weil sie „billig“ ist, weit mehr Veranlassung gab als der arme Tesman, der jeden Wunsch seiner Frau erfüllen möchte, wenn er es nur könnte. Thea ist anders geartet als Hedda, ein Kind würde die Leere ihres Herzens ausfüllen, es bleibt ihr versagt. Da tritt Lövborg, der heruntergekommene, verbummelte Schreiber, in ihren Gesichtskreis und ihm wendet sich die grofse Kraft mütterlicher Fürsorge zu, die in dieser zarten, verschüchterten Frau lebt und nur nach einem Anlafs sucht, sich zu bethätigen. Waren Rebekka und Beate wie zwei Schiffbrüchige auf einem Bootskiel, die sich bekämpfen, so gleichen Eilert und Thea Schiffbrüchigen auf einer wüsten Insel, die zufällig an denselben öden Strand geschleudert, sich in gegenseitigem Mitleid zusammenfinden und denen es schliefslich gelingt ein Boot zu zimmern, das sie von dort weg zu glücklicheren Gestaden führen könnte. Arbeit heifst dies Boot, sein Segel, in welches der Wind bläst, so dafs es lustig über die Wellen tanzt, Zuversicht. Das Zutrauen zu sich selbst, diese kostbarste und notwendigste Gabe, schuldet Lövborg der unscheinbaren, kleinen Frau, die, indem sie ihm den Glauben an sich selbst zurückgiebt, zugleich gewinnt, was ihr, wie Hedda fehlte, den Mut der That. Als wackere Kameraden arbeiten sie sich durch; inspiriert durch ihr festes Vertrauen zu seinem Geist, gewinnt Lövborg die alte Spannkraft wieder und schafft seine beiden grofsen, kulturhistorischen Werke, so dafs er, als das erste Buch erscheint und lärmenden Erfolg findet, bereits das Manuskript einer zweiten Schrift, von der er sich noch ungleich mehr Wirkung verspricht, vollendet hat.

Mit diesem wertvollen Schatz eilt er in die Hauptstadt und Thea, allein geblieben oben in dem für sie leer gewordenen Heim, rafft sich zu einem Entschlufs auf, den Hedda nie wagen würde, sie folgt ihm, denn ihr gilt er mehr als ihr Ruf und die Meinung der Menschen, obwohl sie weifs, dafs „der Schatten einer Frau“ zwischen ihnen steht, ihre Neigung also hoffnungslos sei. Man darf diese Liebe nicht etwa im Sinne Bracks auffassen, der Umgang mit Lövborg hat Theas Geist geweckt, sie empfindet für ihn weit mehr als blofs sinnliche Neigung; in Frau Elvsted lebt für Eilert zugleich mit den Ge-

fühlen der Kameradschaft, die er erwiedert, und der Liebe, die er nicht teilt, etwas wie bange Muttersorge um ein krankes Kind. Und wie Mutterliebe auch Täuschungen nicht scheut, um das leidende Kind zuversichtlicher zu stimmen, so gab Thea sich den Anschein, als glaube sie unbedingt an Eilerts sittliche Wiedergeburt und an seine Kraft jetzt der Versuchung Stand zu halten, denn sie wufste kein anderes Mittel, um ihn aufrecht zu erhalten. Dann aber überkommt sie die Angst, Lövborg könnte dennoch den Lockungen der grofsen Stadt und der rothaarigen Sängerin erliegend sein altes Leben wiederbeginnen, und um dies zu verhindern, reist sie ihm nach. Thea hätte vielleicht besser gethan, Eilert von der Rückkehr nach der Hauptstadt abzuhalten, indem sie ihm eingestand, er sei noch nicht genug erstarkt, um diesen Schritt, mit dem die Wiederanknüpfung alter Beziehungen fast notwendig verbunden ist, wagen zu dürfen. Dort oben befand er sich noch unter ihrer Gewalt, in Christiania gewinnen andere Einflüsse Macht über ihn, und als Hedda ihm mit diabolischer Freude verrät, „der fröhliche Glaube des Kameraden“ sei blofs gutgespielte Komödie gewesen, greift er, wie Frau Tesman beabsichtigte, zum Punschglas und leert es mit ätzendem Hohn auf Theas Wohl; zwar schämt er sich gleich danach dieser häfslichen Regung gegen jene, die doch in bester Absicht handelte, aber Heddas Stachelreden sind doch auf fruchtbaren Boden gefallen, er fühlt das Bedürfnis, sich und den Leuten zu beweisen, dafs er wirklich ein anderer geworden und der Versuchung nicht aus dem Wege zu gehen brauche, weil er stark genug sei ihr zu trotzen. Deshalb will er für zwei Stunden an Bracks Herrengesellschaft teilnehmen. Die schmählichste Niederlage folgt, der Rat, für dessen Absichten Eilerts Wiederauftauchen gefährlich zu werden droht, that sicherlich das Seine dazu, Lövborg wird bei vollen Bechern wieder der Alte und beschliefst die Nacht, die er mit einer Rede auf Thea, seine inspirierende Muse, begann, im Salon des temperamentvollen Fräulein Diana.

So wurde er, nachdem ihn Thea emporgerichtet, durch Hedda zum zweiten Male in den Morast zurückgeschleudert, in dem er nun endgültig versinkt. Tesmans Gattin wollte ihn der unbedeutenden Frau entreifsen, selbst Macht über das Leben des Jugendgeliebten gewinnen. „Weinlaub im Haar“, mit der grofsen, antiken Sinnenfreude eines Bacchanten zurückkehrend, sollte er die verschüchterte Thea von sich stofsen und Heddas sieghaftem Zauber huldigen, statt dessen wurde sein Bacchanal zur wüsten Orgie, die in der Gosse, im Schlamme endet. Er konnte nicht in Schönheit sündigen, so soll er wenigstens in Schönheit sterben, darum reicht ihm Hedda ihr Pistol, nachdem er Thea mit einer letzten Lüge der Barmherzigkeit von sich gestofsen. Es bringt ihm den Tod, aber nicht in raschem, effektvollem

Abgang, sondern in niedrig qualvollem Ringen. Hedda wollte nicht dulden, dafs er durch eine andere befreit, dem Leben, dem Ruhm zurückgegeben sei, lieber vernichtet sie ihn wie sein Werk. Doch als sie dies erreichte, stirbt sie ihm nach. Entschlösse sie sich sogleich hierzu, dann möchte sie immerhin noch, wie sie wünscht, in Schönheit enden, doch weil es nicht in rechter Freiwilligkeit geschieht, büfst es an sühnendem Wert ein.

Nicht Gewissensschuld treibt Hedda aus der Welt, weil sie Lövborgs Buch und Dasein vernichtet, davon weifs ja niemand etwas und wovon die Leute nichts wissen, das ist ihr wie nie gewesen, erst als die Gefahr der Entdeckung heranrückt, greift sie zur Pistole. Sie flieht nicht zu Lövborg, dem toten Bräutigam ihrer Seele, sie flüchtet vor dem, was sie ihr Leben lang scheute und nun nur um den Preis der Knechtschaft vermeiden könnte, dem Skandal. Sie hat nie den Mut zu einer offenen wahren That besessen und darum verzweifelt sie auch bei anderen daran, Eilert Lövborgs Tod könnte ihr den Beweis geben, „dafs doch wirklich etwas freiwillig Mutiges in der Welt geschehen kann“, doch der Umstand, dafs er in Dianas Boudoir stattfand, raubt ihr diesen Glauben sogleich wieder. Nein, alles ist so klein, so erbärmlich wie sie selbst es wurde, wenn sie sich soweit erniedrigt, dem treuherzigen Jörgen die Lüge vorzureden, sie habe Eilerts Papiere verbrannt, weil sie es nicht ertragen könnte, ihn von diesem in den Schatten gestellt zu sehen, und ihm, um sein Gewissen ganz zum Schweigen zu bringen, in diesem Moment das Geständnis ihrer Mutterschaft abzulegen, es ist tief entwürdigend wie sie Liebe heuchelt, wo sie Überdrufs, ja Ekel empfindet.

„Eilert Lövborg hat den Mut gehabt, das Leben nach seinem eigenen Sinne zu leben“ rühmt sie von ihm, mit denselben Worten fast wie Johannes Rosmer von Ulrik Brendel, dieser Vorfrucht der Gestalt des verbummelten genialen Schriftstellers. Lövborg ist wirklich der Mann, dem es genügen würde, den Ruhm seines Buches zu geniefsen, ohne dem fleifsigen Handwerker Tesman die Staatsanstellung wegzufischen, welche ihm bei Herausgabe seines neuen, originalen, bedeutendsten Werkes zur Fessel werden könnte. Er wollte zeigen, dafs er derlei besser noch als andere leisten könne, dann aber unbehindert verkünden, was ihm das Programm der Zukunft scheint. Eilert Lövborg würde eben das Bewufstsein befriedigen, etwas geleistet zu haben, wo Jörgen Tesman darauf ausgeht, etwas zu werden. Tesmans ehrlicher Natur läge übrigens dies Streben, eine Professur um jeden Preis so rasch als möglich zu ergattern, ferne, sähe er sich nicht aus Rücksicht auf Hedda dazu gezwungen; diese zog durch ihre Heirat sich und ihn hinab. Und doch ist auch er nicht ganz frei von Schuld. Er nahm sie zur Frau, weil er sie liebte, gewifs,

aber was liebte er denn an ihr? Ihre Seele, die ihm ein Buch mit sieben Siegeln bleibt bis ans Ende? Und war es nicht diese, etwa ihren Körper allein? Versuchen wir den Dingen auf den Grund zu gehen, so müssen wir berücksichtigen, dafs Hedda für Tesman gleichsam ein Symbol all dessen war, was hoch über ihm steht, wozu er nur aus der Ferne emporschauen darf, ohne die Hoffnung es je zu besitzen. Jörgen stammt aus kleinen, engen Verhältnissen und solchen Männern schmeichelt es ganz besonders, eine Frau aus jenen höheren Sphären zu erringen, in welche sie erst hinein wollen. Tesmans erste Liebe zu Thea Rysing lag doch vielmehr in seinem Charakter wie jene für Hedda Gabler, der sich ein gut Teil Eitelkeit beimengt; er ist ebenso stolz auf seine Frau als sie sich seiner schämt und sie würde sich seiner minder schämen, wenn ihm ihr Besitz gleichgültiger wäre. Sie braucht einen Mann, der ihr imponiert und erhält statt dessen einen Gatten, der sie bedient. Es macht ihm „so ungeheuren Spafs“ ihr aufzuwarten, während sie beim Blick in sein rundes vergnügtes Gesicht das Gefühl heftigsten Widerwillens überkommt. Jörgen wufte, dafs seine Braut ihn nicht aus Liebe heiratet, denn als sie später für gut findet ihm warme Neigung zu heucheln, nimmt er dies, obschon gläubig, mit gröfster Überraschung auf, und doch wählte er er sie zur Gattin, weil es ihm, mag dies auch nur als unbewufste Grundstimmung in ihm weben, schmeichelte. Hedda Gablers Mann zu werden.

Dies ist es: Hedda wurde nicht Tesmans Frau, er wurde ihr Mann. Frau Hedda nennt sie Brack unter vier Augen und sie duldet solche Vertraulichkeit, Hedda Gabler nennt er sie mit nicht mifszuverstehender Absichtlichkeit später in einem entscheidenden Augenblick. Als Eilert Lövborg ihr begegnet, ruft auch er sie bei ihrem alten Namen auf, sein zornig geflüstertes: „Hedda Gabler“ drückt schon all das aus, was er, als sie ihn absichtlich nicht begreifen will, klar und derb heraussagt: „O Hedda, Hedda, wie konntest du dich doch so wegwerfen!“ Tesman, so gut er ist, bleibt doch blofs ein „Fachmensch“, ein Geist niederer Ordnung, ein Philister, und dafs Hedda sich ihm anzubieten vermochte, erträgt Eilert nicht. Lövborg hat sich aufgelehnt gegen den hohlen Schein der Konvenienz, weil sein feuriges Naturell dieser engen Schranken spottete, aber die Schranken einmal überflogen giebt es kein Halten mehr und er verfällt in jene sittliche Zügellosigkeit, die ihn fast zu Grunde richtet und aus der er sich nur durch Theas Hilfe wieder zu erheben vermag, freilich nicht dauernd, ein starker Stofs genügt, um ihn zurückzuschleudern in den Sumpf, wo er dann im Schlamm erstickt. Hedda führt diesen Stofs, vor allem um ihn von Thea zu trennen. Sie liebt und hafst ihn zugleich, aus Hafs verbrennt sie sein Manuskript, weil

Thea daran mitgeschaffen, aus Liebe drückt sie ihm die Pistole, dieselbe, welche einst gegen ihn gerichtet war, in die Hand, er soll nicht ein elendes, verlottertes Leben dahinschleppen, er soll in Schönheit enden.

Heddas Drang nach Schönheit ist aus zwei Stimmungen gemischt, die edlere, aber schwächere ist die Sehnsucht nach einem Grofsen, Herrlichen, anders geartet als die kleinliche Umgebung, das Verlangen nach ihrem wahren Dasein, wie es hätte werden können, falls sie die Kraft besessen, sich aufzulehnen gegen das ihr künstlich eingeimpfte Scheinwesen, die andere entspringt eben diesem Scheinwesen, in dem die echte Hedda Gabler unterging. Weil ihr die äufseren Formen, der gefällige Anschein höher galt als das Wesen der Dinge, schätzt sie auch die gehaltlose Schönheit konventionellen Scheines mehr als jene verborgene Schönheit, die sich oft im formell Häfslichen und Widrigen birgt. Darin ähnelt ihr Schönheitstrieb jenem Helmers, sie nimmt in der Kunst wie im Leben den Schein für die Sache. Beider Anschauung klebt etwas Niedriges an, sie haften so sehr am herkömmlich für würdig und schön Erklärten, dafs sie echte Gröfse und wahre Schönheit nicht zu erfassen vermögen. Wie Helmer nicht an Ranks Todeslager soll, weil er nicht willig dort weilte, so verweigert es Hedda geradezu, mit Jörgen zu der sterbenden Tante Rina zu eilen, was sie mit der poetischen Phrase aufschmückt: „Lafs mich verschont bleiben von allem, was widerwärtig ist.“ Ins Extrem getriebener Schönheitskultus maskiert eben häufig blofs krassen Egoismus, und verletzt die dringendsten Menschenpflichten mit grausamer Härte. Dieselben Fürsten der italienischen Renaissance z. B., welche die Künste so eifrig pflegten, verübten die ärgsten Frevelthaten und so wird es stets bleiben, wo Schönheit blofs als äufsere Zier gilt, die Kunst lediglich zur Befriedigung prahlender Prunksucht oder sinnlicher Begier dient, ohne auch nur eine Ahnung davon in den angeblich so schönheitsdurstigen Seelen zu erwecken, dafs harmonische Daseinsgestaltung für alle Menschen höchstes Schönheitsideal wäre.

Hedda sehnt sich nach etwas, worüber ein „Schimmer von unwillkürlicher Schönheit fällt,“ doch sie findet es nie, weil ihr jedes Verständnis dafür mangelt. In ihrer Nähe lebt die arme, alte Tante Julle, für die Hedda nur Hohnworte hat; diese treue Seele, die sich erst für Jörgen, dann für ihre schwerkranke Schwester Rina aufopferte, ist, als der Tod die Leidende erlöst, sofort entschlossen, eine fremde Bresthafte ins Haus zu nehmen und zu pflegen, damit ihr Leben einen Zweck behalte. Ihre selbstlose Güte fafst gar nicht, dafs dies von ungewöhnlichem Edelmut zeugt, es gilt ihr als selbstvertsändlich: „Ich mufs ja so notwendig jemand haben, für den ich leben kann.“ Über solcher Lebensauffassung liegt ein Schimmer unwillkürlicher Schönheit.

Vor dem, was Tante Julle aufsucht, scheute Hedda stets zurück, vor Pflichten. Ihr Leben kennt keinen Zweck und besitzt keine Aufgabe, darum wird sie auch schliefslich so fürchterlich überflüssig auf der Welt, darum scheidet sie ohne eigentlich eine Lücke zu hinterlassen, mit dem Bewufstsein, es sei niemand da, für den und mit dem sie leben könnte. Es gab nur einen: Eilert Lövborg. Er ist tot, durch ihre Schuld gemordet und dies noch nutzlos, das Kind seiner geistigen Ehe mit Thea, das Hedda um jeden Preis vernichten wollte, wird dennoch ins Leben treten. Frau Elvsted besitzt die Notizen, die losen Zettel mit Lövborgs ersten Entwürfen und Tesman, dessen ehrliches Gemüt verzweifeln möchte an der Bahre dieses Toten, atmet auf. Jörgens Liebe zu Hedda hat Lövborgs Ende mitverschuldet (freilich nicht blofs so wie der brave Gelehrte dies begreift), darum will er sein Leben, seine ganze Arbeitskraft daran setzen, dieses durch sein Vertrauen zu Hedda zerstörte Buch wieder aufzubauen: „Das ist etwas, was ich Eilerts Andenken schuldig bin.“ Er und Thea schreiten sogleich ans Werk. Beisammen am Schreibtisch sitzend, suchen und sichten sie, beide voll Eifer, beide ganz erfüllt, ja befriedigt von ihrem Thun, denn Jörgen meint: „Ordnung zu bringen in die Papiere von andern, — das ist gerade etwas, das mir zusagt,“ dazu ist er, der unermüdliche Arbeitsgaul, den eigene Gedanken dabei wenig stören, wie geschaffen, Thea aber will helfen dem toten Freunde ein Grabmonument aufzurichten aere perennius, er soll fortleben in diesem Werke, in das er seine ganze Seele legte. Die Beiden wissen, was sie sollen und sie wollen es auch, sie besitzen wie Tante Julle etwas, wofür sie leben können, nicht so Hedda. Auf ihre Frage, ob es denn nicht irgend was gäbe, womit sie sich an dieser Arbeit zu beteiligen vermöchte, meint Tesman ganz harmlos: „Nein, ganz und gar nichts.“ Er selbst verweist sie auf die Gesellschaft des Rates Brack, der dies mit sardonischem Lächeln hört, gerade weil das hierin liegende Verdammungsurteil so ungewollt ist, wirkt es so vernichtend. „Ein unnütz Leben ist ein früher Tod“ sagt Iphigenie. Hedda wählt jetzt diesen frühen Tod statt eines unnützen, ja erniedrigenden Lebens. Mit einer wilden Tanzmelodie sucht sie die auf sie eindringenden Gedanken zu verjagen, aber die Toten lassen sich nicht vertreiben, sie sind da. Es stürmt und tost in ihr, in stumpfer Müdigkeit hatte sich das einstige unklare Freiheitsstreben eine Zeitlang verborgen gehalten, es ist wieder erwacht, sie sieht das Leben um sich, wie sie selber es sich geschaffen, und Ekel und Widerwillen reifen in ihr den einzigen mutigen Entschlufs ihres Lebens. Sie greift zur Pistole und tötet sich selbst. — „Ums Himmelswillen — so was t h u t man doch nicht.“ Diese Worte Bracks enthalten die Devise, der zu folgen Hedda gewöhnt worden war. Konvenienz und äufsere Form als Höchstes schätzen, das hatte

ihre Erziehung sie gelehrt, den ursprünglichen wilden Freiheitstrieb in ihr hatte man erstickt statt ihm ein würdiges Ziel zu weisen. Und sie fand sich in die Schablone hinein, so gut, dafs ihr Bestes in ihr zu Grunde ging und nichts übrig blieb als jene kleinliche, kalte Bosheit, die keinen Verstofs wider die guten Formen bildet. Ihre letzte That ist ein Protest gegen ihr ganzes Dasein, mit ihrem Selbstmord lehnt sie sich auf gegen jene Regeln, welchen sie sich zeitlebens gleich unverbrüchlichen Gesetzen unterwarf. Sie gewinnt die verlorene Freiheit wieder, indem sie freiwillig aus dem Leben geht.

Kein schönes Bild hinterläfst sie bei uns, aber nicht den exzentrischen Einzelfall zu verurteilen, die traurige Regel zu erkennen gilt es. Tante Julle, Thea Elvsted, Jörgen Tesman: jedes in seiner Art fassen das Leben als Aufgabe, sie wollen zunächst nichts als eine solche, um ihr nachzukommen und darin setzen und finden sie ihr Glück, indem sie ihre bescheidenen Fähigkeiten angemessen verwenden. Hedda Gabler und Eilert Lövborg sahen im Leben nur ein Mittel, sich zu amüsieren, sie wollten es geniefsen, nahmen es als Spiel, indessen es einen Kampf bedeutet. Lövborg ward noch durch Thea geweckt und seiner wahren Lebensaufgabe zugeführt, das Werk zu schaffen, welches ihm in Herz und Hirn brannte, zu leisten, was er vermochte. Hedda dachte nie an Pflichten, für sie gab es auf der Welt nur Rechte, sie war ja aufgewachsen in dem Wahn einer Ausnahmsstellung, die ihr, der schönen Tochter des Generals Gabler, zukomme, sie hatte nur eine Aufgabe zu erfüllen: zu glänzen. Ihr Leitstern war nicht der kategorische Imperativ der Pflicht, sondern die Meinung der guten Gesellschaft, und weil sie nicht wagte etwas zu wollen, darum gelangte sie auch nicht dazu, ernsthaft etwas zu sein. Wie Eilert Lövborg dadurch verkam, dafs er die Schranken der Sitte zu leichtfertig mifsachtete, so ging Hedda Gabler daran zu Grunde, dafs sie diese Schranken zu ängstlich einhielt, sich durch dieselben so einengen und eindämmen liefs, bis sie jeden bessern Trieb in ihr erstickt hatten. Der Sitte folgte anfangs auch Thea Rysing, als sie Frau Elvsted wurde, sie, die kleine, unscheinbare Thea aber rang sich los von dieser Sitte und rang sich durch zu einer höheren, weil wahreren Sittlichkeit. Thea Elvsted und Tante Julle, die beiden Unbegabten, behalten Recht gegen die glänzenden Ausnahmsmenschen Eilert und Hedda, denn sie haben den Sinn des Daseins tiefer erfafst als jene. Eine Lebensaufgabe, die als freigewählte Pflicht den ganzen Menschen in ihren Bann zieht und ihn vor allem danach streben läfst, in Freiwilligkeit sich hinzugeben an ein Gröfseres aufser ihm, diese positive Forderung wird in „Hedda Gabler“ auf negativem Wege begründet. Tante Julle lebt weiter in ihrer stillen Pflichterfüllung, Hedda tötet sich aus Lebensüberdrufs, aber der Schimmer unwillkürlicher Schönheit, er fällt nicht über Hedda

und Eilert, er glänzt über Tante Julles Scheitel und glänzt auch über Thea und Tesman, bei ihrem Bemühen, Eilert Lövborgs Buch wiederherzustellen.

Man nenne dies nur nicht vorschnell eine spiefsbürgerliche Moral, dieser schlägt Ibsen vielmehr hier wie sonst mitten ins Gesicht. Nicht jede Pflicht erkennt er als unverbrüchliches Gebot an, er billigt es, wenn Thea einer Scheinehe entflieht, deren wahren Charakter sie endlich durchschaute, er meint keineswegs, dafs es deren Pflicht sei, ein der Unbedachten abgelocktes Versprechen für alle Zeit mit ihren Tagen schalten zu lassen, der Landrichter, der sie nur als wohlfeile Arbeitskraft betrachtet, hat keinerlei Recht auf sie. Hedda hingegen, die Tesman listig an sich lockte, besäfse die Berechtigung nicht, ihm nun zu entfliehen oder gar in seinem Hause bleibend die eheliche Treue zu verletzen, ein solches Recht auf Ehebruch verwirft Ibsen unter allen Umständen und mit voller Entschiedenheit. Thea arbeitet sich hinauf von der Gebundenheit zur Freiheit, Heddas Leben ist ein ständiges Hinabsinken von wildester Freiheit zu engster Gebundenheit. Thea wird aus tiefer Herzensneigung die wissenschaftliche Mithelferin Eilerts bis über seinen Tod hinaus, Hedda kümmert sich um Tesmans Bestrebungen nicht, das möchte hingehen, denn sie liebt ihn nicht (nebenbei bemerkt scheint es, als hätte der brave Jörgen auch für seine erste Schwärmerei bei Thea kein Echo zu erwecken vermocht), aber auch Lövborgs Werk ist ihr vollkommen gleichgültig, ihr handelt es sich nur um den Mann. Die Generalstochter ist die typische Repräsentantin der gelangweilten Frauen der höheren Stände, wie etwa Flauberts Emma Bovary dies vor bald 40 Jahren für die niederen Schichten des Mittelstandes wurde. Wie Frau Bovary ihren Charles zuerst zu verachten beginnt, als sie das aristokratische Schlofs betreten, so mufs Frau Tesman ihren Jörgen umgekehrt verachten, sobald sie durch ihn aus ihren exklusiven Kreisen in gewöhnliche Mediocrität herabgezogen zu werden droht. Des Gelehrten ewig wiederholtes „Was?“ und „Denk' nur“ (damit verspottete übrigens Ibsen sich selbst, weil er diese Phrase in früheren Stücken zu oft gebraucht hatte) ist mindestens ebenso unausstehlich als ähnliche kleine Gewohnheiten des französischen Landarztes; jedenfalls drückt der Satz, durch welchen Gustave Flaubert die Stimmung seiner Heldin so treffend charakterisiert, auch Heddas Gefühle bald nach geschlossener Ehe auf das Zutreffendste aus: „L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.“ Die kleinbürgerliche Madame Bovary ist sicherlich entschuldbarer und liebenswürdiger als die verwöhnte Hedda, das getreue Konterfei so mancher Kreise modernster Bourgeoisie. Eine Aufgabe im Leben zu ergreifen, rät dieser sogar Brack, aber das gerade will sie nicht, ihre Zeit müfsig zu vertändeln, spielerisch zu verschlendern

wurde sie als Mädchen förmlich angehalten, darum fehlt ihr zwar nicht Lebensfähigkeit, wohl aber Lebensernst vollständig.

Das Drama enthält übrigens auch einen gewissen stark demokratischen Grundzug, indem gerade die anscheinend zu Hohem berufenen aristokratischen Ausnahmsmenschen wirkungslos untergehen, indes die in beschränkten Grenzen tüchtige Mittelmäfsigkeit sich fähig zeigt das zu vollbringen, was sie soll und will. Anscheinend hätte demnach Ibsen hier die Partei des individualitätsbaren Herdenmenschen gegen die seltenen, aufsergewöhnlichen Charaktere genommen, doch näher besehen klärt sich der Irrtum auf. Eben Hedda und Eilert warfen, sie aus Mangel, er aus Überflufs an Lebenstrotz gegen die Gebote der Gesellschaft, ihre wahrste Individualität weg, Hedda bekehrt sich erst mit dem Tode zu ihrem eigentlichen Selbst, Eilert bekannte sich dazu mit jenem Werke, das ihn deshalb überleben soll; die Kleinen im Geiste hingegen, Tesman, Julle und Thea, sogar das Dienstmädchen Berte bethätigen ihre Individualität, so unbedeutend dieselbe an sich sein mag, im rechten Geiste und in der ihnen angemessenen Weise. Sie handeln also ihrer Eigenart gemäfs, was Hedda nie, Eilert selten that; Rat Brack freilich geht stets ganz im Sinne seiner Individualität vor, damit wird aber bewiesen, dafs eben nicht jedes Selbst als solches schon der Pflege und Ausbildung würdig ist, sondern nur jenes, welches ein Recht auf Individualität verdient, weil es seine Einzelpersönlichkeit zum Nutzen und Vorteil der Gesammtheit ausgebildet freiwillig in deren Dienst stellt. Auch Brack zählt gleich Hedda und Lövborg zum Kreise der obersten Zehntausend, über den Ibsen hier wie sonst arges Gericht hält, weil ihm die pflichtbewufste Lebenshaltung abgeht, die allein das Recht zu freier Lebensgestaltung verleiht. So wird „Hedda Gabler“ zur Verurteilung des Genufslebens und zum Preise der Arbeit, ganz wie Emile Zola jüngst bei einem Studentenbankett äufserte: „Das einzige Heil, das einzige Glück ist in der Arbeit, der gleichmäfsigen, täglichen, unermüdlichen Arbeit. Sie allein erhält gesund, giebt Zufriedenheit und wappnet gegen alle Schmerzen und Enttäuschungen des Lebens, gegen den Zweifel, gegen die entnervende Sehnsucht nach dem Unerreichbaren und Unendlichen.“

XV.

(Baumeister Solnefs.)

Als Henrik Ibsen auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, seine Dramen in die meisten Kultursprachen übersetzt, in Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich und England so gut als in den drei skandinavischen Reichen geschätzt und gespielt wurden, kehrte er im Juli 1891 zum drittenmale nach Christiania zurück, anfänglich noch unentschieden, ob er es nicht bei einem kurzen Besuch bewenden lassen solle, dann aber von der ihm entgegengebrachten Begeisterung so bewegt, dafs er sich entschlofs, wieder dauernd in der Heimat unter den Menschen zu leben, denen er durch Geburt und Gesinnung angehört. Es hiefs damals, er flüchte aus München, ja aus Deutschland überhaupt vor seinen Jüngern, den Modernen in der Litteratur, die eben um jene Zeit zu gröfserem Ansehen sich durchkämpften. Man darf derlei nicht so kindisch deuten, wie manche Organe der Tagespresse, indem sie diesen Fortgang dahin auslegten, Ibsen wolle mit der neuen Bewegung, wie sie seit nunmehr zehn Jahren immer kräftiger das litterarische Interesse beherrscht, nichts gemein haben, der lärmende Streit um den Naturalismus habe ihn verletzt. Von den schlicht menschlichen Beweggründen des alten Mannes, der nie aufgehört hat, sich nach dem Vaterlande zu sehnen, ganz abgesehen, liegt ein tieferer Sinn in dieser Flucht vor der Jugend. Kurz vorher waren Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen“ erschienen, echt Ibsensche Probleme in deutschem Geist selbständig erfafst, ob auch das Vorbild unverkennbar blieb; dies Drama ist symbolisch für den eingetretenen Wendepunkt, wo die bisher unselbständigen Lehrlinge nun mit Geschick und Erfolg selber zu bauen beginnen, das nutzend, was sie vom alten Meister gelernt, aber auf eigenen Füfsen stehend und Neues schaffend, etwas, was so ganz anders ist, als die Schöpfungen des berühmten Baumeisters. Diese neue Epoche ist in dem Deutschland der allerjüngsten Zeit nicht zu verkennen und auch in der Heimat fand der greise Poet ein anders denkendes Geschlecht, das selbständigen Richtungen folgt, überall hatte man nur von ihm gelernt, um über ihn hinauszugehen.

Als sich bald darauf immer bestimmter das Gerücht verbreitete, Ibsen arbeite an einem neuen Schauspiel, bewirkte diese Nachricht im litterarischen Europa allgemeine erwartungsvolle Spannung, die Enthusiasten prophezeiten eine alles frühere übertreffende dichterische Offenbarung, die Skeptiker erwarteten den klaren Beweis niedergehender Greisenkraft. Man stritt über das Werk, noch ehe es da war und laut genug, dafs auch der Autor noch während des Schaffens davon erfahren mufste. Als Mitte Dezember 1892 endlich die Ausgabe erfolgte, stand man zunächst fassungslos vor einem Rätsel, nur das eine war sicher: niemand hatte sich das Stück so gedacht. Mit rechter Lust am Versteckenspielen hatte der Dichter da so vielerlei hineingeheimnist, dafs kaum fester Boden zu finden war, alles in schwankend unsicherer Beleuchtung erschien. Der Leser wufste so wenig als Solnefs, war er in der Gewalt blond- oder schwarzhaariger Teufelchen, und die Mahnung des Dichters, man möge lange über das Buch nachdenken, ehe man urteile (recht jener Goetheschen Lust am Mystifizieren entsprungen), trug nur bei, die Verwirrung zu vermehren. Aufführungen in Berlin, Leipzig und Rom hatten wenig Erfolg und in London zog wohl auch mehr das Absonderliche, ungeheuchelte Begeisterung erweckte „Baumeister Solnefs“ nirgends, nur fragendes Staunen. Am leichtesten machte sich wohl jener witzige Kritiker die Sache, der schlankweg erklärte, sämmtliche Personen des Stückes benähmen sich wie Verrückte, mit Ausnahme des Doktors und doch müsse auch dieser verrückt sein, denn sonst würde er den Irrsinn bei den anderen merken. Diese Deutung kann uns ebensowenig befriedigen als der hypnotisch-spiritistische Unfug, den andere mit Ibsens jüngstem Werk treiben, wie dies (immerhin noch mit mehr Berechtigung) bereits bei der „Frau vom Meere“ versucht worden war. Ich will hier einfach die Empfindungen wiedergeben, die mir bei wiederholter, eindringlicher Lektüre kamen, ohne zu behaupten, dafs ich in diesen wenigen Monaten bereits jeglichen darin verborgenen Runenspruch entziffert und endgültig gelöst hätte.

„Baumeister Solnefs“ ist eine Tragödie der Unbefriedigung; unbefriedigt ist der Held des Stückes von allem Erreichten, ebenso wie der Dichter, unbefriedigt entläfst sie auch den Leser. Der Kern all solcher unsicher tastender Unbefriedigung aber liegt darin: eine alte Weltanschauung, die wie ein schützendes Heim war, ist verloren gegangen, niedergebrannt, und das rechte, entsprechende neue Heim, die neue Weltanschauung noch im Aufbau begriffen, noch unvollendet. Als er den Kranz an die Turmspitze hängt, stürzt der Baumeister zerschmettert in die Tiefe. Was das Verständnis erschwert und den Genufs vermindert, ist auch, dafs es dem Dichter nicht gelang, in zutreffender Symbolik auszusprechen, was er wollte; eine teilweise,

innerliche Unklarheit kommt in unzulänglichen Symbolen, in erkältenden Allegorien zum Ausdruck. Darum laufen drei verschiedene Grundströmungen nicht recht in eins verschmolzen durch das Stück, statt sich zu einem stolzen, brausenden Strom zu vereinigen.

Da ist die zunächst ganz wörtlich zu nehmende Lebensgeschichte des Baumeisters, der von unheimlicher Glücksgunst getragen zur ersten Stelle in seinem Beruf sich emporschwang, die er nun in hartem Kampfe behaupten soll; weil ihn das quälende Gefühl eigener Unzulänglichkeit und abnehmender Kraft peinigt, während ihn alle seines Platzes noch unbedingt sicher glauben, greift er zu den verächtlichsten Mitteln, um nur oben zu bleiben, gezwungen, dabei eine Zuversicht zu heucheln, die er nicht empfindet, vielmehr von Angst verfolgt, vor der drohenden Enthüllung seines Unvermögens, durch die nachrückenden neuen Kräfte, durch die Jugend, von Angst vor der Wiedervergeltung. Zudem unglücklich in seinem Familienleben (auch hier nicht ohne seine Schuld), begegnet ihm, der noch in der Vollkraft der Jahre steht, dessen Weg sich aber doch schon stark abwärts neigt, die junge Hilde, deren unbegrenzte Begeisterung für ihn sein tragisches Ende herbeiführt.

Hinter dieser sozusagen thatsächlichen Geschichte lauert als symbolisch-allegorischer Hintergrund, von dem sie Färbung und Bedeutung erhält, ein zweites; es ist die tiefere Analogie zwischen dem Baumeister, welcher den Kirchenbauten entsagte, um Heimstätten für Menschen zu errichten, aber schliefslich auch hieran kein Genügen findet, und der Zeitrichtung, die sich vom religiösen Glauben an das paradiesische Jenseits weg und zur Verwirklichung des Glückes auf Erden hinwandte, bei diesem Streben aber auf allerlei Irrwege geriet und an der Erreichung ihres Zieles halb verzweifelt. So ist der Baumeister zuerst ein rechter Mensch mit eigentümlichen Schicksalen und scharf persönlichem Charakter, aufserdem aber der Repräsentant einer Generation, um nicht zu sagen eines Jahrhunderts des Überganges, das alten Überlieferungen nicht schmerzlos den Rücken kehrt, ohne noch bestimmt zu wissen, welcher der neuen Fahnen, um die sich seine Kinder scharen, der Sieg zufallen soll.

Schliefslich blickt (bewufst oder unbewufst, gleichviel) der Dichter selbst durch die vorgehaltene Maske, Ibsen, den das Gefühl beschleicht, die Jugend werde über ihn hinausstürmen, dieselbe Jugend, die heute noch so bewundernd zu ihm aufblickt, der Mann des Zweifels, von dem seine Anhänger mehr fordern als er zu leisten sich fähig weifs, eine sichere, positive, untrügliche Heilslehre, wo er selbst doch wiederholt aussprach, nicht im Aufbauen, im Zerstören liege seine Stärke, sein Amt sei fragen, nicht antworten, und der als Prophet die klare Bahn anderen weisen soll, während vor ihm selbst sich der Weg im

Nebel verliert. Auch er ist ein Baumeister, der vielerlei gebaut und oft den anderen, nie sich selbst genug gethan, nicht mit Kirchentürmen, seinen historisch-romantischen Dramen und dramatischen Gedichten, noch mit Heimstätten, den modernen Gesellschaftsstücken, und die Heimstätten mit frei aufragendem Turm nun als letzte Lösung sucht.

Diese drei so verschiedenen Motive verquicken und verschlingen sich in jeder einzelnen Figur des Dramas wie in dem Schauspiel als Ganzen, ohne sich völlig zu decken, es bleibt immer ein Rest zurück, der blofs einer der Grundströmungen angehört, mit den anderen aber nichts zu schaffen hat, so darf z. B. der individuelle Charakter von Halvard Solnefs in keiner Weise als Selbstporträt Ibsens gedeutet werden, und doch ist ein Stück Ibsen in dem Baumeister, aber auf allegorische, nicht auf symbolische Art. Auch hierin liegen die ungewöhnlichen Schwierigkeiten für das volle Verständnis dieses vorläufig letzten, dunkelsten Werkes unseres Dichters und wir dürfen nicht anstehen einzubekennen, dafs solche Vieldeutigkeit kein Vorzug sei, ja fast auf eine gewisse Unsicherheit und Zwiespältigkeit in den Gesinnungen des philosophierenden Poeten selbst schliefsen läfst, während andererseits in technischer Beziehung das Drama den besten Werken kaum um viel nachsteht.

Halvard Solnefs ist ein stämmiger, kräftiger Mann gewesen von jeher, eine körperliche Vollnatur, welche die eigene, innere Kraft aus sich heraustreibt, die sich an den Dingen der Aufsenwelt umgestaltend bethätigen mufs, um ihrem Lebens- und Schaffensdrang Luft zu machen, der geborene Baumeister. Er kann nicht ruhig dasitzen und alltägliche kleine Tagesarbeit vollbringen, ohne den Wunsch nach Gröfserem, nach einem erweiterten Arbeitsfeld; stille Selbstbeschränkung, die körperlich oder geistig Verkümmerten ziemlich leicht fällt, ist nichts für solche Kernmenschen und ihren überschäumenden Thatendurst. Seine Heirat brachte ihm den Besitz des Elternhauses seiner Frau, der „alten Räuberburg“ mit dem weitgedehnten Park, dies schöne Erbgut würde einen Philister mit zufriedenem Behagen erfüllen, Solnefs' Rastlosigkeit hingegen vermag sich des Gedankens nicht zu erwehren, welch einen prächtigen Bauplatz das umfangreiche Grundstück abgeben müfste, was sich darauf alles Neues, Grofses, Unerhörtes hervorzaubern liefse, es zuckt ihm in allen Gliedern, das alte Gerümpel zusammenzuschlagen, um Platz für seinen Schaffensdrang zu gewinnen und zu zeigen, was er leisten kann. Dann sollen die Leute nicht mehr zu Knut Brovik, in dessen Baukanzlei Halvard arbeitet, gehen, dem nüchternen Architekten, der sich so ausgezeichnet auf die „Berechnungen von Tragfähigkeit und Kubikinhalt — und all' dem Teufelszeug“ versteht, dem aber der schöpferische Prometheusfunke fehlt, welcher dem phantasievollen Solnefs im Haupte loht. Halvard der

Träumer vermochte nicht all das trockene Schulwissen „gründlich genug“ zu lernen, er hat sich was er kann „meistenteils selber ausgeheckt.“ Darin entdecken wir seine erste Ähnlichkeit mit dem Autodidakten Ibsen, der wie so viele hervorragende Männer nicht in der Lage wäre, sich mit dem wohlgefüllten Schulranzen staatlich anerkannter Gelehrsamkeit auszuweisen; bemerkenswert ist jedenfalls, dafs von jenem dramatischen Siebengestirn kein einziger (auch Grillparzer nicht ausgenommen) den normalen Studiengang durchgemacht hat.

Solnefs weifs, wie innig seine Frau an diesem Hause hängt, mit dem alle Erinnerungen Alinens verknüpft sind, ihr ist es das Liebste auf der Welt, deshalb findet er nicht den Mut zu dem Vorschlag, diesen „häfslichen, dunklen Holzkasten“, der ihn stört und behindert, niederzureifsen. aber seinen Wünschen mag er ebenso wenig entsagen. Da ist die kleine Ritze in der Schornsteinröhre, auf die setzt er seine Erwartungen und Hoffnungen, der Gedanke an sie verfolgt ihn bei Tag und Nacht. Wie Peer Gynt, dem er auch in seinem Egoismus gleicht, verliert er sich in luftigen Selbstvorspiegelungen, malt sich die künftige Feuersbrunst bis in die Einzelheiten aus; dazu den Spalt entweder zu verstopfen oder den Brand selbst herbeizuführen kann er sich nicht entschliefsen, es soll geschehen, aber er will es nicht gethan haben. Ihm mangelt der Mut selbst Hand anzulegen, um ungescheut zu verwirklichen, was er wünscht. Seine lüsterne Thatkraft ist an ein kränkliches Gewissen gebunden, das sich gerade stark genug erweist, ihn von offenem Bekennen zu seinen Neigungen abzuhalten, zu schwach, um dieselben dauernd zu ersticken. Er fühlt sein Lebenlang einen heftigen Zwiespalt zwischen Wollen und Sollen und auch, wo er späterhin seinen Trieben folgt, bleibt immer die peinigende Empfindung des Unrechts in ihm zurück. Der roh natürliche Kraftmensch wird durch Sittengebote, die er anerkennt, ohne sie doch durchzuführen, ein Halber, ein innerlich gebrochener Charakter; sein Gewissen ist nicht „robust“ genug, um das Glück zu erringen und zu geniefsen, andererseits der Naturtrieb in ihm zu mächtig, um es von sich zu weisen.

Endlich geschieht, was er wünscht: das Haus brennt ab, aber nicht so wie er es sich gedacht, zur Nachtzeit, in einem ganz anderen Teil des Gebäudes kommt das Feuer aus. Es war in keiner Beziehung seine That und doch mufs er dafür büfsen, als wäre sie es gewesen, mit dem Verlust der Zwillinge und nie wieder sind ihm Kinder beschert. Aber eben deshalb, weil er einen so hohen Preis zahlen mufste, will er nun auch rücksichtslos vorwärts, erhalten, was ihm gebührt, ob auch fremdes Glück dadurch geknickt und verdorben wird. Er kennt keine Rücksichten mehr als die auf seinen Beruf, also auf sich selber, der Egoismus wird bei ihm Lebensprinzip, allein es ist

kein gesundes, selbstsicher trotziges Eigenstreben, sondern immer sitzt ihm die Gespensterfurcht im Nacken, bei jeder niedergetretenen Existenz bangt ihm vor der drohenden einstigen Wiedervergeltung und doch kann er nicht zurück, er mufs weiter und sei es über Menschenleichen, aber wenn er auch sein Ziel erreichte, das Glück der Selbstzufriedenheit erlangt er niemals.

Er hat Knut Brovik niedergerungen, aus einem geachteten Bauherrn zum bezahlten Hilfsarbeiter im Dienst des einstigen Untergebenen herabgezwungen, in dessen Sohn Ragnar fürchtet Solnefs die junge, reich begabte Kraft; fiele es den beiden ein, jetzt von ihm zu gehen, möchte Ragnar selbständig Bauten unternehmen und dabei die Hülfe des Alten benutzen, dann wäre es „aus mit dem Baumeister Solnefs“, denn die beiden vereint müfsten Tüchtigeres leisten als er vermag und er will doch unter keiner Bedingung anfangen zurückzutreten, Platz zu machen für die Jüngeren. Um den erworbenen ersten Rang in der Baukunst auch im langsam heranrückenden Alter zu behaupten, darf er Ragnar nicht von sich lassen. Er hält ihn durch Kaja Fosli, die Braut des jungen Architekten, deren Neigung Solnefs sich durch den noch immer mächtigen Eindruck seiner stattlichen Persönlichkeit im Fluge gewann, weil er sie erringen wollte, nicht mit Worten, mit den Augen hat er sie an sich gebannt. Sie tritt in sein Büreau und ist ihn ganz zu Dienst, aber er mufs sich zur Heuchelei und Lüge erniedern, um sie nach seinem Gutdünken verwenden zu können. Wie er den alten Brovik trügt, indem er Ragnars Talent, von dem er innerlich nur zu fest überzeugt ist, ableugnend diesem Mut und Zuversicht raubt, ja dem Schwerkranken damit geradezu den Todesstofs versetzt, so giebt er sich vor Kaja den Anschein, als könne er es „ohne Sie nicht aushalten“, müsse sie um sich haben „Tag aus, Tag ein“, und doch ist sie ihm nur „das arme dumme Gänschen“, das Mittel zum unehrlichen Zweck. Weil er das Gefühl der Selbstverachtung instinktiv zu vermeiden sucht, redet er sich in allerlei sonderbar verschrobene Ansichten hinein von seinem Auserwähltsein, von einer ihm beiwohnenden geheimnisvollen Kraft, andere seinen unausgesprochenen Wünschen gefügig zu machen, Geschehnisse durch sein eifriges Wünschen allein herbeizuführen, von einem Wollen bei ihm, das sich anderen als wirklich vollzogene Thaten darstelle; hinter alledem birgt sich nur die verzweifelnde Sucht, sein Thun vor sich selbst zu rechtfertigen als etwas, das sich förmlich unabhängig von ihm vollziehe. Von Fräulein Fosli gilt Dr. Herdals Wort: „Das läfst sich schon erklären;“ es bedarf keinerlei supranaturalistischer Deutungen, um zu begreifen, wie das nervöse Mädchen leicht unter die Gewalt des stärkeren Manneswillens geriet und dafs gerade die autokratische Manier, in der er sie behandelt wie Graf

Wetter von Strahl das Käthchen von Heilbronn vor dem Vehmgericht, es ihr unmöglich scheinen läfst, sich seinem Einflufs zu entziehen. Diese ganze Familie wird das Opfer von Solnefs' Ehrgeiz, weil sie alle, auch die beiden Brovik, nicht mutiges Selbstvertrauen genug zur Auflehnung wider ihn haben, sich von ihm täuschen und unterjochen lassen. Der kräftigere Wille bezwingt ganz einfach stets den schwächeren; darum erliegt der Baumeister dann Hildens stärkerer Willensenergie.

Das alte abbrennende Haus bedeutet die absterbende Weltanschauung, von der Solnefs, lebensmutig und lebensfreudig wie er fühlt, mit der Zeit abfallen mufste, er brach aber nicht entschlossen mit dem, was für ihn nicht mehr zutreffend war, erst äufserer Anstofs brachte ihn dazu. Während Aline den Verlust der Kinder als eine höhere Fügung betrachtet und der Ansicht ist, „wenn so etwas kommt, da mufs man sich unterwerfen. Und Gott danken obendrein", wobei sie freilich gesteht, „aber ich k a n n es trotzdem nicht", treibt es Halvard Solnefs allerdings nicht so weit, wie jener Mann in Nordamerika, der im gleichen Fall hinging und eine Kirche anzündete, im Gegenteil wie er früher „mit einem so ehrlichen und warmen und innigen Gemüt" kleine, ärmliche Bethäuser errichtet, so baut er nun zum letzten Male eine neue grofse Kirche mit einem hohen Turm in Lysanger, aber als sie vollendet ist, da thut er das U n m ö g l i c h e. Der Mann, den stets der Schwindel peinigt (und auch dies ist symbolisch für geistiges Unvermögen hoch zu steigen und freien Blicks um sich zu schauen), trägt selbst den Kranz auf die Turmspitze und oben stehend trotzt er dem Mächtigen in dem Augenblick, wo er sich ganz in dessen Gewalt weifs, er sagt ihm den Dienst auf, Heimstätten für Menschen, Glück auf Erden zu schaffen soll fortan sein Bemühen sein. Dies ist der stolzeste Moment in des Baumeisters Leben, so hoch und kühn steht er nie wieder da, als hier, wo er sich mit mutig-freier That über sich selbst erhebt.

Er möchte nun, da er die schwere Last von sich abgeschüttelt, frei aufatmend das Leben mit jubelndem Glücksgefühl durchempfinden, Segen spendend und Segen geniefsend, doch neben ihm steht seine Frau, die gleich Helene Alving gelehrt wurde, das Leben blofs als eine Kette von lauter Pflichten zu betrachten, die nie vermag sich über diesen engen Gesichtskreis zu erheben, verschüchtert wie sie ist, und die aus heller Angst nur ja gegen keine ihrer Pflichten zu verstofsen, regelmäfsig der nichtigsten konventionellen Pflicht vor den dringendsten Erfordernissen des Augenblicks und ihres eigenen Herzens den Vorzug giebt. Die Frau, die Halvard einst wohl um ihrer Schönheit willen erwählte, kann beim ernstlichsten Bemühen, sich in ihn zu schicken, nur als lähmendes, den Flug hemmendes Bleigewicht an ihm haften.

Ihr Dasein verbringt sie nun damit, eifersüchtig danach zu spähen, ob Solnefs die Lebenlust, welche ihrer Häuslichkeit fern bleibt, nicht auf anderen Pfaden sucht, und die verbrannten Puppen ihrer Kindheit zu beweinen. Unter diesen Puppen, mit denen sie auch als Erwachsene so gern spielte, sind vermutlich die pietistisch-religiösen Jugendeindrücke zu verstehen, die Aline nicht zu überwinden vermag. Halvard hat die Ruinen des alten Heims niedergerissen, er setzt seine beste Kraft daran, nun anderen, reicheren und helleren Lebensinhalt für die Menschen und für sich zu schaffen, ein neues, schöneres Haus zu verwirklichen, doch klagend ruft seine Gattin: „Du magst bauen so viel und so lange du nur willst, Halvard — mir baust du niemals ein richtiges Heim mehr auf.“

In so trüber, drückender Atmosphäre kann Solnefs den wahren Lebensmut nicht behaupten, manchmal überkommen ihn selbst Zweifel, ob er etwas besseres an die Stelle jenes alten Hauses werde setzen können, das „inwendig doch ganz nett und gemütlich war“ und weil ihm das Behagen am eigenen Herd fehlt, sucht er nur um so krampfhafter das äufsere Ansehen, den Schein des Glücks zu bewahren, der Ruhm ist die einzige Freude, die ihm blieb, ihn vermag er darum nicht zu entbehren. So wird er klein und schlecht, weil die Sonne, das Glück, das er braucht, ihm nicht das Haus erwärmen will. „Nie soviel wie nur ein Streiflicht ins Heim hinein!“ Und das ist sein Los, der „ein freudloses Leben nicht tragen kann!“ In seinem Verlangen, für andere Licht und Freude zu schaffen, birgt sich auch das eigene, starke Begehren nach fröhlichem, heiterem Lebensgenufs. Er hat sein Lebensideal nie an selbst verwirklichen können: „Behagliche, trauliche, helle Heimstätten, wo Vater und Mutter und die ganze Kinderschar leben könnten in dem sichern und frohen Gefühl, dafs es ein recht glückliches Los ist, dazusein in dieser Welt. Und am glücklichsten, einander anzugehören im grofsen und im kleinen.“ Die stille, tief in sich befriedigte Wonne mit zu dieser Welt zu gehören, in ihr zu atmen, durfte ihm nie werden. Das ist der Preis, den er dafür zahlen mufste, ein grofser Mann zu heifsen, der Verzicht auf das eigene Heim war die Bedingung, wollte er für andere Heimstätten bauen. Er kann sich dem allgemeinen tragischen Weltgesetz nicht entziehen, dafs nur die Aufopferung des eigenen Glückes dazu befähigt, das Rad der Entwicklung mitdrehen zu helfen, dafs jeder Schritt nach vorwärts erkauft werden mufs mit dem Herzblut dessen, der die anderen aufwärts führt; auch jenes tieftraurige Geschick bleibt ihm nicht erspart, dafs sein Losringen von Veraltetem, sein Streben nach Höherem die Vernichtung des Lebensglückes teuerer Angehöriger bedeutet, die mit diesem Alten in jeder Herzensfaser sich verwachsen fühlen und nicht die Kraft haben, zu Neuem mutig sich

hinzuwenden. So rächt sich die besiegte Sache an ihrem Überwinder, so vergällt sie seinen Triumph, wenn sie ihn auch nicht hindern kann.

Halvard Solnefs rifs sich los von alten Überlieferungen, nach eigenem Sinn baute er, keinem mehr unterthänig als sich selbst. Dafür geriet er jedoch in die um so härtere Knechtschaft dieses Selbst, er wurde, als er mit seinem Gott gebrochen, zum knirschenden Sklaven seines unerbittlichen Egoismus. Er vermag nicht kalt und rücksichtslos wie jener entsetzliche Ausnahmsmensch Dr. West nur seinen Trieben zu huldigen; er hat nicht den Egoismus, sondern der Egoismus hat ihn. Mit bitteren Selbstvorwürfen mufs er unter dem Sporn des harten Reiters die Bahn vollenden, wie der Gebieter sie ihm vorschreibt. Es steckt viel Typisches in diesem Entwicklungsgang. Die Männer, welche mit alten Anschauungen brachen, sie bekriegen und besiegen, verfallen nur zu leicht der Gefahr, dafs in der Hitze des Streites für die neuen Forderungen unvermerkt die eigene Person sich der Sache unterschiebt und jene, die als Idealisten begannen, als Egoisten enden. Und auch dies ist typisch, dafs ein Punkt kommt, wo die Bewegung, die sie angefacht, über sie selbst hinausschreitet, weil sie nicht vermochten, sich völlig von dem Einflufs der durch sie selber zerstörten Grundauffassungen zu befreien, während die Jugend hievon nichts mehr spürt und unbeirrt von rückständigen Empfindungen weiter drängt, immer weiter.

Dem Baumeister wurde seine Häuslichkeit verhafst, weil Aline ihm nicht zu folgen vermag auf seinen neuen Bahnen, weil sie immer nur rückwärts blickt, wo er nach vorne strebt. Sie ist ihm nichts mehr, weil er mit ihr nicht über das, was ihn erfüllt, reden kann, das macht ihn rauh gegen sie; noch ehe Hilde kam, schwand jede Neigung für diese Frau. Er bedarf der beiden Brovik, die nur durch Kaja Fosli zu halten sind, und erträgt es Aline nicht, dies Verhältnis vor Augen zu sehen, „na, dann mag's in Gottes Namen so sein — hätt' ich beinahe gesagt.“ Sein unbedingtes Ansehen in seinem Fach gilt Solnefs viel mehr als die Seelenruhe und als das Leben der trüben Gefährtin. Er sehnt sich nach Licht und Freude und er braucht auch jemand, der fest und unbedingt an ihn glaubt, damit er den eigenen, heimlich bohrenden Zweifel durch das zuversichtliche Vertrauen anderer ersticken kann. Das war ihm Aline nicht und das kann ihm auch Kaja nicht sein, vor der er sich des Betruges an der willenslos Gehorchenden schämt; kühne, freie Neigung, nicht ängstliche Scheu thut ihm not und all das tritt wie durch ein Wunder plötzlich mit Hilde Wangel über seine Schwelle. Ihr freier Lebensmut erscheint ihm „wie ein anbrechender Tag. Wenn ich Sie ansehe, ist's mir, als blickte ich gegen Sonnenaufgang.“ Er lebte wie ein

gebrochener Eingekerkerter und nun setzt Hilde ihm eine Königskrone auf.

Jenes Ereignis, welches Hilde so wichtig erscheint, daſs sich ihr ganzes Leben danach formt, hat er längst vollkommen vergessen. Weder erkennt er sie, noch entsinnt er sich im mindesten jenes Kusses, den er vor zehn Jahren dem Kinde gab, aber als sie vor ihm steht in herber Jugendfrische, zu ihm aufschauend wie zu dem Herrlichsten, was die Erde trägt, in offener Bereitwilligkeit, sich von ihm hinnehmen zu lassen, nur mit dem einen Lebenszweck, sich ihn zu erobern, da überkommt auch ihn ein starkes Verlangen nach diesem trotzig hingebenden Mädchen. Könnte sie an Alinens Stelle treten, dann wäre sein Dasein geradezu erneut, sie kann ihm die Jugend, das Glück zurückgeben, sie reizt wie ein heller, lockender Frühlingsmorgen nach dumpfen Regentagen in düsterer, niedriger Stube. Ihr muſs sein Herz zufliegen, sie versteht ihn und auch die Sinne des vollkräftigen Mannes erregt diese selbst herausfordernd begehrliche, reife Jungfräulichkeit. Halvard Solneſs nähert sich wohl dem fünfzigsten Jahre, aber der an Frauenliebe Gewöhnte, ja von dem anderen Geschlecht Verwöhnte, steht noch keineswegs in dem Alter, das heiſser Leidenschaftlichkeit unzugänglich bliebe. Ein mächtiger Johannistrieb überkommt ihn, an seine Frau bindet ihn nichts und mit der Gier des Raubtiers würde er sich auf Hilde stürzen, wäre nicht die heimliche Angst in ihm vor der Wiedervergeltung, vor dem unbestimmt Drohenden, die ihn stets seit jenem Brand begleitet und seine Entschlüsse lähmt. Nicht Pflichtgefühl und Charakterstärke, tastende Haltlosigkeit und moralische Willensschwäche verhindern ihn, Aline geradehin abzustoſsen und mit Hilde das Lustschloſs mit der Grundmauer darunter zu beziehen. Er fühlt nur zu wohl, daſs er nicht der sei, für den sie ihn hält, aber es erhöht ihn vor sich selbst, auch nur dafür zu gelten, in ihren Augen muſs er der Held bleiben, für den es nichts unmögliches giebt; so sehr er davor auch zaudernd zurückscheut, er will endlich doch den Turm hinaufsteigen. Besser den Tod, als vor ihr, die an seine Gröſse glaubt, so klein und verächtlich dastehen wie er sich in (fast möchte man sagen) lichten Augenblicken erscheint.

Hilde ist unter den vielen fremdartigen Gestalten Ibsens der merkwürdigsten eine. Sie mit der Hilde Wangel in der „Frau vom Meere“ zu identifizieren war insofern kein glücklicher Gedanke, als dort offenbar eine ganz andere Charakterentwicklung schlieſslich in Aussicht gestellt wurde als die hier dargethane. Man darf aussprechen: die Hilde aus dem „Baumeister Solneſs“ ist jene Hilde, wie sie geworden wäre, hätten Ellida und Wangel auch ferner ihre Ehe so weiter geschleppt, wie in den ersten Akten der „Frau vom Meere“; nur dann

würde ihr Wort, sie habe nur einen Käfig gehabt, kein Heim, Geltung besitzen, ihr ganzes Wesen vollkommen verständlich sein, so aber will dies alles mit dem vier Jahre früher gegebenen Abschlufs nicht recht stimmen, wir müssen uns erst zwingen diesen zu vergessen, um in Hilde wieder eine mit kühner Gewagtheit hingestellte Figur aus einem Gufs zu erkennen. Es hiefse ihr bitter Unrecht thun, wollte man in ihr eine leichtfertige Dirne erblicken, die einfach einem starken Manne nachläuft und sich ihm anbietet. Gewifs waltet in ihr ein Zug unbefriedigter Sinnlichkeit, gesteigert bis zu bösartiger Lust am Genufs gerade des Unerlaubten, aber damit ist ihr Wesen lange nicht erschöpft, das ist blofs ein Grundton in ihrem farbenreichen Charaktergewebe. Naive Unbekümmertheit der Jugend herrscht in ihr, ein zuversichtliches Vertrauen, die Welt müsse sich gestalten lassen nach ihrem Willen. Und der Wille zur Macht ist scharf ausgeprägt in dieser selbstsicheren Nietzsche-Gläubigen, die sich durchzusetzen, ihr Leben zu leben entschlossen ist; selbst wo sie anbetet, kann sie dies nur durch Befehle zeigen, sie begehrt nicht dem Gröfsten und Stolzesten sich zu eigen zu geben, sie giert danach, ihn zu besitzen. Die starke Weltbejahung in ihr treibt, die kleine Alltagswelt um sich zu verneinen, ihr übermütig ins Gesicht zu schlagen, wo sie nur kann, ein aufserordentliches Los für sich zu verlangen, nicht in müfsiger Sehnsucht, sondern in eigenkräftiger Schicksalsbeschwörung. Sie kommt zu Solnefs fast wie Rebekka zu Rosmer und doch ihr Widerspiel, so wie Aline scheinbar Beaten so verwandt ihr wesensfeindlich wäre und wie der Baumeister selbst nur in der Willensschwäche des Pastors Ebenbild, sonst sein Gegenstück ist. Ähnliche Ursachen erzeugen hier entgegengesetzte Wirkungen wie in „Rosmersholm“.

Das starke, robuste Gewissen, dessen sich Hilde rühmt, ist blofs das Resultat theoretischer Erwägungen, sobald sie thatsächlich einen konkret gegebenen Einzelfall vor sich sieht, den Leuten näher tritt, verlangt sie ganz im Widerspruch mit ihrer phantastischen Selbstbehauptungslehre, es solle das Rechte geschehen. Es empört sie, dafs Solnefs sich weigert, dem todkranken Knut das Scheiden zu erleichtern, indem er Ragnars Tüchtigkeit anerkennt, und wenn sie eben meinte, nur ihr Baumeister solle allein des Recht haben Gebäude auszuführen, so nennt sie nun sein Verfahren „furchtbar häfslich. Und hart und böse und grausam noch dazu,“ denn „so was kann ich sagen. Aber Sie dürfen's nicht.“ Ihr Abgott soll grofs und erhaben über jede menschliche Schwäche dastehen und weil sie ihn immer so sehen möchte „mit einem Kranze in der Hand, hoch, hoch oben auf einem Kirchturm,“ deshalb gerade soll er, und sei es in Gefahr damit sein künstlerisches Todesurteil zu unterfertigen, nicht nach Art kleiner,

banger Seelen den gefährlichen Nebenbuhler niederducken, er selbst soll ihm das Zeugnis erreichter Meisterschaft ausstellen, freiwillig. Zugleich aber fühlt sie ingrimmigen Hafs gegen diesen Ragnar, der ihr Idol zu stürzen droht. Halvard Solnefs mufs alles vermögen, auch den Sieg über sich selbst. Wie sie ihn das erste Mal sah, einen Mann, der das Unglaubliche vollbracht, so lebte er zehn Jahre hindurch in ihrer Erinnerung, die Verkörperung alles Hohen und Herrlichen auf Erden und so soll er bleiben, an ihm darf kein Makel haften, sonst müfste ihr tiefer, inniger Glaube haltlos in sich zusammen stürzen. In Hilde ist etwas von dem jungen Peter in den „Kronprätendenten", ist doch auch Solnefs ein Herzog Skule, der auf dem Throne sitzt und an sich selber zweifelt. Und wieder, weil Halvard ihr als hehrster Mann gilt, verlangt das Mädchen ihn für sich, wie das Kind ein unendlich kostbares Spielzeug. In eine Kinderphantasie grub sich ja jener unvergefsliche 19. September ein, wo der gewaltige Mann vom hohen Turm, den er gebaut, herabstieg, die kleine Hilde küfste und ihr ein Königreich versprach, mit solchen Kindesaugen sieht sie ihn auch jetzt noch.

Wie Nora auf das Wunderbare, harrte das heranwachsende Mädchen auf das ihr versprochene Königreich und als sie merkt, sie werde es nicht so leichthin erhalten, da zieht sie aus, um es zu erobern. Wie der Seemann nach zehn Jahren mahnend vor Ellida erscheint, damit sie ihr Versprechen einlöse, so tritt sie auf Solnefs zu; in ihr lebt die Phantasiewelt Peer Gynts und die Willenskraft Brands. Verträumt und versponnen in gaukelnd lockende Bilder läfst sie das Dasein an sich vorüberschäumen, es mufs einmal etwas höchst Ungewöhnliches bringen und das wird dann gerade das Richtige sein. Phantastisch durch und durch bietet ihr das karge Leben mit seinen schweren Pflichten und knappen Genüssen nichts, sie liebelt wohl hie und da herum, aber sie liebt nicht, ebensowenig denkt sie daran, zu studieren oder sonst in einer nützlichen Thätigkeit mit dem Lebensunterhalt auch einen Lebensinhalt zu gewinnen. Sie will das Höchste ohne eigene Mühe nur mit einem kühnen Sprung erreichen und an sich reifsen, so wandert sie mit fröhlicher Zuversicht dem Jugendideal zu. Das Phantastische ist stets unklar, so hat auch Hilde in all ihrer Zugreifesucht keine recht entschiedene Vorstellung von ihrem Thun, darum wird sie weich und schwankend, als ihr Frau Aline ihr Leid klagt: „Ich kann nichts Böses vorhaben gegen eine, die ich kenne," und bitter wirft sie nun Solnefs vor, er scheuche seine Frau von sich. Sie, die vor dem blofsen Wort Pflichten den gleichen Abscheu wie Hedda Gabler hatte, der sie auch darin ähnelt, dafs ihr die Baukunst als solche völlig interesseloser „Plunder" bleibt, nur der geistesmächtige Mann, nicht seine Werke fesseln sie, die

meinte: „Es hört sich so kalt und stechend an: Pflicht,“ sie erinnert jetzt Halvard an seine Pflichten gegen Aline und ruft ihm zu: „Leben Sie doch für die Pflichten.“ Freilich gewinnt diese ernste Mahnung in ihrem Munde sofort einen leisen, ironischen Beigeschmack und bald erlangt die gesetzlose Rebekka-Natur wieder in ihr die Oberhand, die es so albern findet, man solle sein Glück aufgeben, weil ein anderes Wesen dazwischen stehe.

Hilde ist eine Hedda Gabler, ausgestattet mit dem Mut der That, der jener fehlt, und eben darum frei von all den niedrigen Tücken des Feigen, welche der Tochter des Generals anhaften. Es möchte ihr vielleicht gelingen, wie Rebekka bei Beate, Frau Aline durch allerlei Vorspiegelungen zu veranlassen, willig ihr das Feld zu räumen, sie würde das verschmähen, ein gewisser trotziger Wahrheitssinn lebt in ihr, der sie ungescheut dem Baumeister ihre Neigung bekennen läfst, aber mit der gleichen rückhaltlosen Offenheit würde sie auch vor der ganzen Welt zu ihm stehen, wenn er vom Turm herabgestiegen auf sie zuträte. Sie ist der verwegene Raubvogel, wo Hedda und zum Teil auch Rebekka West der schleichenden giftigen Schlange ähneln, nur einmal beträgt Hilde sich wie diese, als sie Aline im Glauben läfst, Solnefs werde durch sie bewogen den gefährlichen Gang unterlassen, während sie entschlossen ist, ihn unbedingt dazu anzutreiben. Die Läuterung und Adelung ihres selbstischen Strebens, wie sie Rebekka im Umgang mit Rosmer wird, könnte das Zusammensein mit Solnefs für Hilde nicht bieten, weil dieser furchtsam eitle Mann, gewandt in Trug und Verstellung, tief unter dem kindlich reinen Priester steht, der an den Adel bei anderen glaubt, weil sein eigenes Wesen höchster geistiger Adel erfüllt.

Und doch ist beider Ideal letzten Endes dasselbe: Halvard Solnefs möchte in seinem Sinn so gut wie Johannes Rosmer freudige Adelsmenschen schaffen; die Kirchenbauten hat er früh aufgegeben, die Heimstätten für Menschen denkt er ganz individuell für die einzelnen Familien gestimmt aufzuführen, er kann nur für Leute bauen, die er genau kennt, aber die Menschen erwarten das gar nicht, sie huldigen Mortensgårds platter Lebensführung und so mufs Solnefs zu dem Urteil kommen, solche Heimstätten, wie jene sie wollen, aufzurichten, das sei der Mühe nicht wert. Die aus dem kirchlichen Glauben Ausgeschiedenen verfallen nur zu leicht dem flachsten Haften am Boden ohne jeden erhebenden Aufschwung der Seele, dem selbstzufriedenen kalten Nützlichkeitsprinzip. Wenn gar zu hochstrebendes Trachten die Erde überflog und in den weithinragenden Türmen seiner Sehnsucht nach dem Himmel sichtbares Zeugnis gab, so folgte nun die allzu irdische Gesinnung, die nichts begehrt als freundlich vergnügtes Dasein im sicheren Haus, dagegen tritt die neue, dritte Bauepoche auf, die

in den Heimstätten für Menschen ihr erstes, aber nicht auch schon ihr letztes Ziel sieht, Heimstätten mit einem Turm darauf erstrebt sie, Menschenglück als Basis für hochgerichtetes Weiterstreben, der Turm auf dem Hause als Symbol fortdauernder Mahnung nicht träge beim Erreichten zu verharren, sondern aufwärts die Gedanken zu erheben zu immer kühnerer, adeligerer Lebensgestaltung.

Diese grofse, herrliche Idee kann Baumeister Solnefs nicht verwirklichen, weil ihm der starke Opfermut gebricht, er kann die Entsagung nicht auf sich nehmen, welche eine stolze Lebensaufgabe von dem verlangt, der sie zum Siege führen soll. Er fällt ab von seiner eigenen Sache, die Heimstätten mit dem Turm darauf verwirft er, nun will er „blofs das Herrlichste auf Erden“ bauen, ein Lustschlofs wie Hilde es begehrt, aber mit einer Grundmauer darunter. Dies geplante Schlofs mit dem „ungeheuer hohen Turm“ wäre ein eben solches Unding im Architektonischen wie das, was die beiden darunter verstehen, im Ethischen. Der ziel- und zwecklose enorme Turm würde die edle Harmonie eines jeden Gebäudes zerstören und wahrhaft ästhetisches Wohlgefallen ebenso ersticken als der ungeheuerliche Egoismus, der nur nach sich fragt und dem die übrige Welt nur ein aus luftiger Höhe zu geniefsendes Schauspiel ist, die harmonische Ausbildung der Menschennatur zu seinen Gunsten verhindern und einen ethisch unerfreulichen Anblick bieten müfste. Hilde fragt nichts nach anderen, selbst ihre Liebe gilt nicht wirklich dem Baumeister, sie wäre nicht fähig, sich etwa seinem Glück zu opfern, sie liebt in ihm nur den Glanz, den er auf sie zurückstrahlen soll, sie will nicht das einzigartig Grofse und Vollendete, das sie in ihm träumt, verehren, sondern sich seiner bemächtigen zu eigener Lust. Sie will das Unmögliche, aber nicht, wie wir es alle wollen sollten, als immerwährendes Streben nach dem Erhabenen, nach dem Ideal unserer selbst, sondern als sofortige Befriedigung zweckloser Launen, als Durchführung ihres Lebensplanes, unbekümmert darum, was sonst aus Menschen und Dingen wird. Auf diesen Weg unbändiger, alle Schranken überspringender Eigenliebe folgt ihr Solnefs und daran geht er zu Grunde. Empfände Hilde wirklich für ihn als Person, sie könnte ihn nicht den Turm hinaufjagen, nachdem sie von seinen Schwindelanfällen erfahren; als letztes Moment, damit sie dies dennoch thut, kommt eine durch Ragnars Worte geweckte Eifersucht auf Kaja hinzu. Sie mufs einen mächtigen, spannenden Eindruck erhalten, um wieder voll an Solnefs' Gröfse zu glauben, sie mufs ihn wieder so sehen, wie damals in Lysanger als den Mann, dem nichts unmöglich ist. Und um in ihren Augen dieser Heros zu bleiben thut Halvard den Gang, von dem er nicht wiederkehrt.

Den Kranz in der Hand steigt der Baumeister das Gerüst empor,

er klimmt hinauf bis zur Spitze und hängt das Zeichen der Vollendung, des Sieges daran auf, so hätte er sein altes Ideal für einen Augenblick zur Wirklichkeit gemacht, die Heimstätte mit dem Turm darauf. Als er dort oben jedoch, wie er es Hilde versprochen, sich feierlich davon lossagt und ein anderes, verwerfliches Idol proklamiert, da stürzt er herab und im Steinbruch liegt zerschmettert sein Leichnam. Wie im „Brand“ der deus caritatis den Helden, der, obgleich in verirrtem Sinn, ehrlich und mit Selbstaufopferung gerungen, durch ein gewaltsames Ende entsühnend in die Vaterarme schliefst, so verurteilt hier ein deus irae, durch sein zorniges Strafgericht den Frevler von der Höhe seiner Verblendung ins Nichts zurückschleudernd, das Programm rücksichtsloser Eigenliebe, zu dem Solnefs sich in demselben Moment bekannte. Und doch ist auch dieser Gott der Rache ein milder Vergelter, denn nur der Tod erspart es Solnefs, den sonst unvermeidlichen Zusammenbruch seines Ruhmes zu schauen, der eintreten müfste, wenn der Baumeister weiterlebte. Kein persönlich eingreifender Weltenherr wirft den Sünder vom Gerüst, nicht in roher Realität, symbolisch mufs dieser Vorgang erfafst werden. Die physisch thatsächliche Ursache des Sturzes ist Hildens jubelnder Zuruf. „Niemand darf sich rühren“ warnt Dr. Herdal umsonst, das Mädchen denkt nicht an die Gefahr für Halvard, sie empfindet nur die Befriedigung des erreichten Zieles, so schreit sie auf, die anderen mit, durch diese Bewegung gerät der Baumeister ins Schwanken und fällt rettungslos in die Tiefe. In hohem Mafse symbolisch wirkt es, dafs Hildens Jauchzen ihn das Leben kostet; sie ward sein endgültiges Verderben, er aber auch das ihre. Eines das andere zu entschlossenster Selbstsucht aufstachelnd, die letzten Gewissensbedenken zurückdrängend, wollten sie ihr phantastisches Reich des Egoismus begründen. Er stirbt daran körperlich und sie geistig; als sie ihn herabstürzen sah, stürzen mit ihm all ihre Lebensanschauungen, die sich so als falsch erweisen, da klafft ein unausfüllbarer Spalt in ihr auf, der Irrsinn schlägt seine Krallen in ihr Hirn. Es liegt tiefe tragische Ironie darin, dafs gerade der Ruf: „Es lebe der Baumeister Solnefs“ diesem den Tod bringt; der Pfad, auf welchen Hilde ihn als auf jenen des wahren Lebens wies, war der Todesweg.

Halvard Solnefs und Hilde luden die schwerste Sünde auf sich, die gegen den heiligen Geist fortschreitender Menschheitsentwicklung. Eigenwillig selbstisches Genufsstreben geht in ihnen unter, verworfen vom Geiste wahrhaft edler Menschlichkeit, dem sie nicht nachgelebt. Alle Eigenschaften des zukünftigen Adelsmenschen sehen wir hier nur vereinzelt oder verzerrt und also unwirksam. Das kühne Selbstvertrauen, das den beiden Broviks mangelt, hat Hilde in gefährlichem Übermafs und so flöfst sie es Halvard zu seinem Unheil ein, die Hingebung Kajas wird zum Verrat an Ragnar, ernstes Pflichtbewufstsein

fehlt gänzlich, da ist nur Alinens conventionell verkehrte Idee von allerlei Pflichtchen und Solneſs' Furcht vor selbstgeschaffenen Gespenstern. Kein Lichtpunkt scheint in dem düsteren Nachtbild aufzuleuchten und doch ragt hell und tröstend das Symbol echter Menschheitszukunft hinein: der Kranz hängt an der Turmspitze des neuen Hauses, ob auch der Baumeister zerschmettert auf der Erde liegt. Heimstätten mit einem Turm darauf: dies bleibt das Ziel, dorthin führt der Weg.

XVI.

(Rückblick.)

Wie eine halbverklungene Sage ertönt uns Jüngeren die Kunde von jenem gewaltigen Sturmwind, der einst Europa durchsausend auf seinen breiten Schwingen durch alle Lande die Frühlingskunde vom Anbruch einer neuen Zeit trug. Viel Altes, Vermorschtes brach zusammen unter den Zorngewittern des Jahres 1848, viel lang vererbtes Unrecht, das sich nun stolz für historisches Recht ausgab, wurde von den tosenden Fluten hinweggeschwemmt, machtvoll brausend erscholl der Ruf: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit.“ Die Revolution war gekommen und was sich jung und frisch fühlte, glaubte an ihre heilige Sendung, mit Jauchzen begrüfste es die Empörung gegen die mifsbrauchte Autorität, das tausendjährige Reich schien angebrochen. Und hoch oben im Norden, in einem winzigen Städtchen vernahm ein jugendlicher Apothekergehilfe hinter seinem Ladentisch die erlösende Botschaft von dem hellen, leuchtenden Tag, der allen Unterdrückten Hilfe und Rettung versprach. Ein starkes Sehnen war in ihm nach der weiten Welt da draufsen, wo neue Gedanken die Schwingen regten, und Ingrimm erfüllte sein Herz wider die behäbigen Philister ringsum, die hochmütig auf ihn herabsahen. All sein Hoffen und Verlangen, Begeisterung und Klage zog mit dem grofsen Umsturz. Den romantischen Enthusiasmus der Gemüter zu jener Zeit vermag unsere nüchterne, praktische Generation kaum voll zu erfassen; jedes Hindernis schien bereits überwunden, man sah sich schon am Ende der Bahn, wo man erst am Anfang stand, es gab keine seligeren Optimisten als die Revolutionäre von 1848.

Je höher die Erwartungen gespannt waren, desto vernichtender traf der Rückschlag, als dem kurzen, beglückenden Freiheitsrausch der trübe Katzenjammer öder Reaktionsherrschaft folgte. Enttäuschung und Verbitterung ergriffen die Herzen, vielen entsank der Mut, andere, die trotzig an dem festhielten, was jene verleugneten, gerieten in eine isolierte Stellung, in der sich ihre Brust mit Menschenverachtung erfüllte. Als dann die nächste Generation mit kluger Opportunitätspolitik und der Kunst der Kompromisse das allmählig wiederzuerlangen

suchte, was jene damals schon für immer erobert geglaubt, schüttelten die alten Freiheitskämpfer erbittert das Haupt über solche Entartung, die das reine Banner der Idee durch einen schmutzig-grauen Lappen ersetzte, ein Abbild verwaschener, durch Abschwächungen aller Art entfärbter Grundsätze. Kompromisse, so notwendig sie vielfach auch sein mögen, haben eben die Eigentümlichkeit jene zu kompromittieren, welche sie abschliefsen. Man begegnet noch öfters solchen Greisen, die Menschenhasser scheinen, eben weil sie ein unaustilgbares Vertrauen zur Menschheit in sich tragen, einen gröfseren, heifseren Glauben hegen als ihre Umgebung, man charakterisiert sie häufig kurzweg als die Achtundvierziger. So ein alter Achtundvierziger ist auch Ibsen und aus dieser Grundstimmung erwuchsen seine Werke.

Den hervorstechendsten Charakterzug des norwegischen Dramatikers bildet seine Freude am Ringen. wie Lessing schätzt er das Streben nach Wahrheit (und auch nach Freiheit) weit höher als ihren ruhigen Besitz. Ibsen fühlt als Kampfnatur, „Sturmwetter habe ich immer geliebt“, in diesem Ausspruch liegt seine ganze Persönlichkeit. Unter den Künstlern sind die vorwiegend kontemplativ veranlagten von den vorwiegend polemischen zu scheiden, den ersteren ist die Kunst Selbstzweck, den letzteren das notwendige Ausdrucksmittel, mit dessen Hilfe sie am erfolgreichsten für ihre Zwecke eintreten können. Sophokles, Phidias, Rafael, Shakespeare, Mozart, Goethe sind solche harmonische, betrachtende Naturen, Polemiker hingegen Aischylos, Aristophanes, Euripides, Dante, Michel Angelo, Schiller, Beethoven. Es kann kein Zweifel obwalten, zu welcher Reihe Ibsen sich gesellt, seit Byron zählen ja fast alle gröfsten Dichter des Jahrhunderts zur streitenden Kirche des Ideals. Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi sind Polemiker, so gut wie Dickens und Anzengruber; der scheinbar objektive Zola ist es nicht minder als der stets subjektive Victor Hugo. Wirklich objektive „Nichts-als-Schriftsteller“, wie Flaubert, wie die Brüder Goncourt hinterliefsen eben wegen dieser strengen Sachlichkeit keinen nachhaltigen Eindruck in den aufgeregten Geistern der Zeit. Björnstjerne Björnson ist so sehr durch und durch Polemiker, aktiver Kämpfer auf hundert Schlachtfeldern, dafs mit ihm verglichen der Pfadfinder des „dritten Reiches“ in seiner vornehmen Abgeschlossenheit gegen den Tageslärm vielen als eine passive Natur erscheint, indes doch jedes seiner Werke einer hochgeschwungenen Brandfackel gleicht, bestimmt, den Bau der bestehenden Ordnung in Flammen zu setzen.

Der polemische Geist will auf uns wirken, um uns seine Anschauungen aufzudrängen, er zielt mit den Mitteln der Kunst noch auf etwas aufser der Kunst ab, ihm ist das Kunstwerk ein Gewissensbekenntnis, eine That, eine wuchtige Waffe im Kampf mit der widerstrebenden Welt. Jenes abstrakte, unrealisierbare Programm des

theoretisch-extremen Naturalismus die Dinge ohne jede subjektive Zuthat wiederzugeben, wie sie wirklich sind, ohne andere Absicht als vollkommen getreue Naturnachbildung, wurde selbst von Zola oft und entschieden genug abgelehnt, der immer wieder betont, dafs nur „eigenartige Empfindung die originellen Werke schafft.“ Niemand kann diesen fälschlich als Naturalismus bezeichneten Tendenzen ferner stehen als Björnson, der stets etwas will, ebenso hat Ibsen mit solchen Anschauungen äufserst wenig Berührungspunkte; die beiden Norweger, wie auch Anzengruber, müfsten aber gerne jener Formulierung der neuen Richtung beistimmen, die Zola in seiner Studie über Alphonse Daudet gab, wonach sie „ganz in jener doppelten Thätigkeit besteht: zu fühlen, was ist, und zu sagen, was man gefühlt hat, indem man es mit dem besonderen Leben seines Temperamentes erfüllt.“ Die Thatsache, welche seit dem Erscheinen des „Baumeister Solnefs“ allgemeinere Anerkennung findet, dafs Ibsen im Grunde kein Naturalist im heute üblichen Sinne sei, war feinfühligeren Kunstfreunden stets klar.

Ibsen ist einer der Reformatoren oder vielmehr Regeneratoren des Menschengeistes; dieser Lebensaufgabe kommt er mit allem Eifer einer höheren Sendung nach, die naturalistische Form erscheint damit verglichen bedeutungslos, fast gleichgültig, Hülle nicht Kern seines Wesens. Im „Catilina“ bereits schwang er seine Zuchtrute gegen die arge Menschheit, dann folgt freilich eine verhältnismäfsig unfruchtbare Lebensperiode, wo er von seinem Milieu beherrscht in den Bann vaterländisch-romantischer Dichtung gerät, die Jahre zu Bergen ergeben Theaterstücke nur für die damalige Bühne, diese Werke sind heute bereits so gut wie nie gewesen, doch schon während seines zweiten Aufenthaltes in Christiania knüpft er immer entschiedener aufs neue an seine ursprüngliche Richtung an, wird immer freier von einseitig nationaler Beschränktheit, von herkömmlichen Litteraturströmungen, immer mehr er selbst. Wenn er 1864 auch von Christiania scheidet, dann liegt die Bergenser Zeit längst hinter ihm wie ein böser Traum, er ist im Wesentlichen innerlich fertig, denn die bezeichnendsten Züge seines Dichtercharakters sind, ob sie sich auch erst späterhin voll entfalten, bereits keimartig in ihm vorgebildet. Ein so revolutionärer Schriftsteller Ibsen ist, erlitt er selbst doch keine umstürzenden Änderungen seiner schriftstellerischen Tendenzen, nirgends zeigt sich in seinen Werken ein plötzlicher schroffer Bruch mit der eigenen Vergangenheit, so gewifs der Ibsen des „Baumeister Solnefs“ ein anderer wurde als jener der „Nordischen Heerfahrt“, ebenso gewifs führt doch eine gerade Linie vom Ausgangs- bis zum Endpunkt seiner Bahn. So erklärt es sich, dafs der Dichter schon 1857 in der einzigen, von ihm bekannt gewordenen ästhetischen Abhandlung „Vom Heldenlied und seiner Bedeutung für die Kunstpoesie“, die übrigens sicherlich zum guten Teil

dem Bedürfnis entsprang, sein Drama „Nordische Heerfahrt“ auch theoretisch zu rechtfertigen, einen Satz niederschreiben konnte, der prophetisch allen seinen Werken die Signatur giebt: „Die romantische Lebensanschauung räumt dem Vernunftmäfsigen sein Recht und seine Gültigkeit ein, aber neben, über und durch dasselbe geht das Mysterium, das Rätselhafte, das Unerklärliche.“ In diesem Sinne blieb Ibsen stets ein romantischer Dramatiker, ja seine gelegentliche Selbstverspottung könnte noch an die zu Anfang des Jahrhunderts vielbeliebte „Ironie“ der deutschen Romantiker gemahnen. Gerechterweise wird man sagen müssen, diese Worte des jungen Mannes blieben auch auf die Werke des Greises anwendbar, aber nicht die übliche, sondern eine ganz spezifisch Ibsensche Romantik prägt sich darin aus, die es nicht verschmäht, das Alltägliche treu abzubilden, um mitten hinein das Seltsam-Unbegreifliche zu stellen, das höchste Lebensrätsel mehr aufwirft als löst. Ibsen und Zola sind die merkwürdigsten Beispiele solcher Synthese aus romantischen Jugenderinnerungen und bewufst gewolltem Naturalismus, jeder freilich in seiner Art; der feurigen Phantasie des halbitalienischen Südfranzosen wird etwa das Börsengebäude in „L'Argent“ zum kühnen Symbol, die einsam sinnende Seele des Nordländers versenkt sich in mystizistische Abgründe. Während bei dem leicht enthusiastisch erregbaren Björnson wiederholt scharfe Krisen eintraten, aus denen er nach kurzer Frist wie durchaus umgewandelt hervorging, herrscht in der Entwicklung des kühleren, oft ironisch-skeptischen Ibsen das Gesetz schrittweiser Evolution, nicht jenes stofsweiser Revolution; auch auf Ibsen wirkten Einflüsse von aufsen nachhaltig ein, im Wesentlichsten jedoch erstarken seine Überzeugungen von innen heraus. Gerade die mächtigste Einwirkung auf Sinn und Schaffensart des Dichters, der auch, als er sich in den Europäer verwandelte, den Norweger doch nie verleugnete, wurde von uns absichtlich vernachlässigt, denn der Biograph wird sicher die Aufgabe haben, den Einflufs der nordischen Natur auf Ibsen und das Kolorit seiner Dichtungen im einzelnen nachzuweisen, uns kam es gerade umgekehrt darauf an, dasjenige an ihm hervorzuheben, was von allgemeiner Bedeutung für unsere Generation genannt werden mufs.

Georg Brandes und Eugen Dühring, die sich sonst nicht leicht zusammenfinden mögen, bekräftigen beide, dafs nicht die Dichter es sind, welche die Ideen hervorbringen, sondern die Denker und Forscher, insofern also käme den Poeten weniger Bedeutung für das Fortschreiten der Menschheit zu als den Gelehrten und Dühring zieht auch diese Konsequenz seiner Anschauung, wie ja Hegel ebenfalls der Kunst einen niedrigen Platz zuwies als der Philosophie. Brandes hingegen betont, dafs „die echten Dichter, während die Ideen im Wachsen begriffen sind und sich durchkämpfen müssen, von ihnen er-

faſst werden und sich mitkämpfend auf ihre Seite stellen," indes die schlechten Litteraten nur die Ideen der Vergangenheit wiederzukäuen verstehen und die der Gegenwart ihnen „unpoetisch" erscheinen. Es ist also kein Vorwurf für Ibsen, daſs seine Weltanschauung nicht allein auf selbständigen Konzeptionen, sondern auf der Forscherarbeit der Jahrhunderte beruht, daſs sogar die Idee vom „dritten Reich", wie früher betont, direkt auf Hegel zurückgeht; er leistet dennoch dasjenige, was wir von den führenden Geistern der Litteratur zu verlangen berechtigt sind, er weiſs intuitiv das Wesentliche, das wahrhaft Bedeutende neu auftauchender wissenschaftlicher Erkenntnisse zu würdigen, obwohl seine Fachbildung recht mangelhaft sein mag, er durchdringt das von anderen gelieferte Material nach seiner Weise, verwandelt es in Geist von seinem Geiste, spiegelt es auf ihm eigentümliche, originelle Art wieder und doch so, daſs seine Formulierung zum zündenden Funken wird, der tausende Denkender in Flammen setzt, er giebt das rechte Wort zu rechter Zeit. Für das, was in der Luft liegt, den prägnanten Ausdruck zu finden, was alle geistig Vorgeschrittenen zu fühlen beginnen, im richtigen Augenblick auszusprechen, so die Ideen der Epoche zu seinen Ideen zu gestalten, dies ist wohl auch keine geringe Naturgabe. Die Schlagworte einer Zeit zu prägen ist Poetenvorrecht und „das dritte Reich," die „freudigen Adelsmenschen", die „Heimstätte mit dem Turm darauf" dürften im Entwicklungskampf der Menschheit noch oft genannt werden. Der Dichter trägt die neuen Ideen aus der einsamen Stube des Denkers mit dem Donnerrollen seiner Worte hinaus in die Massen und lehrt sie dieselben erfassen; nicht als Diener, als Bundesgenossen des Wahrheitsforschers müssen wir ihn betrachten und preisen.

Jede Idee veraltet mit den schwindenden Jahrhunderten, die Philosophen und endlich auch die Dichter, die sie gepredigt und verherrlicht, geraten in Vergessenheit, nur ihre prunkvollen Sarkophage in den Werken der Historiker bleiben ihnen gewiſs. Doch man braucht deshalb nicht zu besorgen, daſs jene, die es wie z. B. Anzengruber und Ibsen verstanden, sich den groſsen Ideengehalt der Zeit zu eigen zu machen, gar zu bald schon ihre Wirkungen verfehlen würden. Diese Dramen werden erst in jenem Maſse an seelenaufregender Gewalt Minderung erleiden wie die Ideale, denen ihre Schöpfer zustrebten, langsam sich verwirklichen, leider scheint ihnen also noch lange Lebensfrist gesichert. Selbst späterhin aber würden sie noch immer, wenn auch eingeschränkteren Wert behalten als documents humains, als getreue Zeugnisse des Geisteszustandes einer überwundenen Periode, wie heute schon sogar einzelne Scenen aus Schillers Tragödien ihrer Tendenz nach als überwunden, antiquiert sich darstellen. Spricht z. B. Marquis Posa zu König Philipp:

„Ein Federzug von dieser Hand und neu
Erschaffen wird die Erde."

so erweckt das in uns gelinde Zweifel, wir glauben nicht mehr daran, dafs der Entsclufs eines Einzelnen, und sei er der Mächstigste, alles vermöge, auch der Wille des Selbstherrschers ist in Schranken gebannt. Posas Bitte um Gedankenfreiheit klang damals, einige Jahre vor dem Bastille-Sturm, wohl ziemlich revolutionär, heute berührt sie uns längst nicht mehr so und eine kommende Generation wird dies Flehen hoffentlich gar nicht mehr begreifen.

Zeitforderungen verklingen mit der Zeit, die sie gebar, ewig jugendfrisch aber leben Stellen weiter, wie die Botschaft des Sterbenden für Carlos aus jener unsagbar rührenden Scene, wo Posa von der Königin Abschied nimmt; die Lehre gilt für alle Geschlechter:

„Sagen Sie
Ihm, dafs er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tötenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — dafs er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert."

Er soll der echten Wahrheit treu bleiben, sich nicht wie Bernick hinüberlügen auf die Seite der Mächtigen, nicht wie Aslaksen, Hovstad, Billing der kompakten Majorität nach dem Munde reden, weder vor Krolls, noch vor Mortensgårds Partei sich beugen. In diesem Auftritt von gröfster Schönheit und feinstem Stimmungsgehalt wird überhaupt in Schillers glänzend rhetorischer Manier das Wichtigste von dem gesagt, was „nur mit ein bifschen anderen Worten" Ibsen lehrt. Schillers Maltheser trägt sogar kein Bedenken, da Elisabeth einmal für seinen Freund geschaffen, ihre Ehe mit Philipp aber eine unechte sei, der Königin einzuschärfen, sie solle Carlos unbeirrt durch feiges Vorurteil ihre Neigung bewahren, noch mehr, er warnt sie nachdrücklich, diesem je zu entsagen:

„Versprechen Sie mir ewig ihn zu lieben,
Von Menschenfurcht, von falschen Heldenmut,
Zu nichtiger Verleugnung nie versucht,
Unwandelbar und ewig ihn zu lieben."

Die Fürstin und den Infanten, zwischen denen eine Verbindung unmöglich bleibt, in reiner Liebe zu vereinigen, wie sie Rosmer und Rebekka im Tode erfüllt, ist Posas letztes Werk. Und es gelingt, Karl und Elisabeth erscheinen in der letzten Scene beide verwandelt, geläutert zu höherer Lebensauffassung und Lebensaufgabe. So wenig

das äufsere Schicksal, welches sie in demselben Augenblick ereilt, wo sie zu Kämpfern für das Ideal reif geworden, nach Schillers Absicht die Zerschmetterung des Idealismus bedeuten soll, ebenso unzutreffend wäre die gleiche Anschauung bei „Rosmersholm." Die Vertreter, die ersten Gläubigen einer Idee fallen, aber die Idee bleibt und an uns, die Zeugen solcher Tragödie, ergeht damit der Ruf, sie zu verwirklichen. Dabei leugnet Marquis Posa die angeblichen Unmöglichkeiten mit derselben Entschiedenheit wie Doktor Stockmann, gerade das scheinbar Undenkbare soll und mufs gewagt und endlich vollbracht werden:

„Er mache —
O sagen Sie es ihm! das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
Die erste Hand an diesen rohen Stein.
Ob er vollende oder unterliege —
Ihm einerlei! Er lege Hand an."

Diesen kühnen, titanischen Trotz, diese Überzeugung, schliefslich müsse durch noch so viele Opfer der Sieg doch errungen werden, teilt Ibsen mit Schiller, darum werden manche seiner Scenen, so wenig als jene des ungleich gröfseren Genius veralten.

Wie Schiller von Rousseau angeleitet die Ideen von 1789 poetisch und prophetisch verherrlichte, so begann Ibsen als Dichter der Gefühle von 1848; die Apotheke von Grimstad war seine Karlsschule. Durch das Einleben in Kants Gedankenwelt wurde Schiller zu neuen Ideen hinübergeführt, ohne deshalb seiner Jugendliebe zu vergessen, in ihm vollzog sich jene höhere Synthese von Kant und Rousseau, von strengem, ja kaltem Pflichtgefühl und schwärmerischer Menschenliebe, die ein erhabeneres sittliches Beispiel für uns darstellt als Kants herber Rigorismus oder Rousseaus phantastische Sehnsucht nach dem Naturzustand. Ähnlich wie Schiller die damals eben erst bekannt werdende, vielfach angefeindete neue Philosophie Kants, der übrigens ebenfalls den Einflufs Rousseaus empfangen, liefs Ibsen die während seiner Mannesjahre so mächtig aufblühende Naturwissenschaft auf sich wirken. Er nahm seinen Ausgangspunkt von scharf ausgeprägt puritanischen Ansichten und wurde dann, mit immer stärkerem Bewufstsein des Gegensatzes, der Verkündiger neuer, anders gearteter Moralität, der immer gleich lebendige Drang nach Wahrheit zwang ihn zu geänderten Überzeugungen.

Das gröfste Verbrechen blieb in seinen Augen stets der Mangel an Wahrhaftigkeit gegen sich und andere, daran geht Frau Inger auf Oestrot, gehen Hjördis und Sigurd in der „Nordischen Heerfahrt" ebenso unter als Hedda Gabler und Halvard Solnefs. Wie sehr

erinnert besonders Hedda, das schöne, stolze Weib, das sich aus Sucht nach Glanz und Ehren ohne Liebe verkaufte, und, als sie (nach Jahren) den Jugendgeliebten wiedersieht, des ganzen Elends ihres zerstörten Lebens sich bewufst wird, bei allem Unterschied doch an Frau Margit im „Fest auf Solhaug“ und einzelne Züge aus der „Herrin von Oestrot“ klingen im „Baumeister Solnefs“ wieder an. Weil Ibsen stets nach Wahrheit begehrte, zerrissen vor seinem festen, durchbohrenden Blicke die Schleier der Convention. Man erinnert sich unwillkürlich eines Bildes in der Dresdener Galerie: „Diogenes Menschen suchend“ von dem derben Niederländer Jordaens. Die Leute umdrängen lachend und spottend den Narren mit der Laterne, der das nicht findet, was ihn scharenweise umgiebt, doch sieht man sie schärfer an, so zeigen ihre Physiognomien auffallende Ähnlichkeit mit Tierfratzen und man begreift, warum der ironisch lächelnde Cyniker Menschen sucht. Und so wie der antike Philosoph auf dem überfüllten Marktplatz Athens vergeblich einem wirklichen Menschen zu begegnen trachtet, so wandert auch der moderne Dramatiker unermüdlich herum, von allen Seiten drängen sich Wahrheiten heran, aber wie er ihnen mit seiner Laterne ins Gesicht leuchtet, entpuppen sie sich als geschminkte, aufgeputzte Lügen. Darunter waren manche, an die Ibsen selbst lange geglaubt hatte, von denen er sich schmerzvoll loslöste, aber unbeirrt schritt er über die zertretenen Illusionen hinweg, dem unzähmbaren Forschertrieb in seiner Seele gehorchend, der vor nichts, was anderen unbesehen für heilig gilt, Halt macht, mit erbarmungslos prüfendem Blick schaut und verurteilt, immer vorwärts, ein Leichenfeld im Rücken, vor sich in brauendem Nebel ungewisse Gestalten der Zukunft.

Zum Manne geschmiedet wurde er von Zeit und Schicksal. Die Menschen kennen heifst je nach den Umständen und je nach dem Naturell des Individuums sie verachten oder sie bemitleiden, zuweilen auch beides zugleich. Die Erfahrungen des Knaben beim Zusammenbruch des väterlichen Glücks, die Enttäuschung von 1848/9 und die noch bitterere von 1864, überdies verschärft durch herbe persönliche Kränkungen und Mifserfolge, mufsten in Henrik Ibsen ein Gefühl zorniger Verachtung der Menschen erwecken, aber wo kleinere Naturen dem Schmerz erliegen, da bewahrheitete sich an ihm erst in vollstem Mafse das Wort des Skalden Jatgejr: „Ich empfing die Gabe des Schmerzes und da ward ich Dichter.“ In der gewaltigen Trilogie „Brand“, „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“ mit dem eingestreuten Satyrspiel „Der Bund der Jugend“ rang sich Ibsen los von seiner Vergangenheit, kämpfte er sich durch zu neuen Idealen, zu neuem Kunststil, zu neuen Stoffen als ein neuer Mensch. Es war gut, dafs ihm diese argen Erfahrungen nicht erspart blieben, denn so wurde aus dem norwegischen Lokalpatrioten der europäische Dramatiker. Er

stieg herab aus dem blauen Himmel der Poesie auf die graue, schmutzige Erde der Prosa. Vierzigjährig entsagte Ibsen für seine Neuschöpfungen dem Vers und Reim, dem Zauber und Schmuck des Rhythmus; alle seine Dramen des letzten Vierteljahrhunderts sind in ungebundener Rede verfafst, nur die Überarbeitungen älterer Tragödien und die Revision seiner Gedichte um die Mitte der Siebziger Jahre weckten Erinnerungen an frühere Schaffensperioden, aber im Frühjahr 1891 lehnte er die Einladung, einen Prolog zur Eröffnung der Landesausstellung in Skien zu verfassen, mit der Bemerkung ab, er schreibe seit langer Zeit überhaupt keine Gedichte mehr. Fünfzigjährig gewann er in der wichtigsten Frage über die Zukunft der Hälfte des menschlichen Geschlechtes eine neue, der vorherigen entgegengesetzte Auffassung. Das „Puppenheim“ und die „Gespenster“ entfesselten abermals alle Stürme gegen ihn, im „Volksfeind“ und in der „Wildente“ folgten Verachtung und Verzweiflung als Gegengrufs des Dichters, aber mit der Wut der Feinde wuchs seine Kraft und in „Rosmersholm“ erhielten wir seine vollendetste Schöpfung. Wer weifs, ob es der „Frau vom Meere“, „Hedda Gabler“, „Baumeister Solnefs“ nicht geschadet hat, dafs sie ein auf der Höhe überall anerkannten Ruhmes stehender Sechziger schrieb. Ibsen braucht heftigen Widerspruch, soll er seine volle Kraft entfalten. Seine eigentliche Stärke ruht in der Verneinung, wo es gilt, positive Ideale aufzustellen, versagt seine Fähigkeit zwar nicht, aber man fühlt, dafs er sich dann doch nur unsicher tastend auf ihm fremdem Boden bewegt. Er gehört zu den geborenen Oppositionsmenschen, die sobald alles ihnen zustimmt, das angreifen werden, was sie eben verteidigt, nur um widersprechen, der allgemeinen Meinung entgegentreten zu können. Er hat, wie Brandes sagt, Gott im Herzen, aber den Teufel im Leibe. Man darf jedoch diese zerstörende Wirksamkeit nicht geringschätzen. sehr richtig meint der unitarische Prediger zu Brooklyn, John W. Chadwick: „Die Verneinung von traditionellen Ansichten ist der Hebel gewesen, der die Menschheit aus dem Morast früherer Roheit gehoben und in strahlender Würde und Anmut fest und hoch hingestellt hat.“ Der freisinnige Amerikaner geht nur zu weit, indem er die Menschheit dem Ziele schon so nahe wähnt, die Lebensarbeit Ibsens hat aber mächtig geholfen, Hindernisse der Entwicklung aus dem Wege zu räumen und so die Erreichung des Gipfels der Bahn zu erleichtern und zu beschleunigen.

Schiller vertrat in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“ die Ansicht, man müsse die Niedriggesinnten mit Bildern des Vortrefflichen umgeben, damit sie beschämt den Abstand einsähen und diesen Mustern nachzueifern sich entschlössen. Darum verkörperte er in seinen Dichtungen die Ideale, welche er im

Leben schmerzlich entbehrte. Diese edle Absicht entartete im Epigonentum des Pseudo-Idealismus zu dem Bestreben, über die Jämmerlichkeit des Thatsächlichen den verhüllenden Schleier der Lüge zu breiten. Derlei kunstfälschende Prinzipien erlitten durch Ibsen eine harte Niederlage. Idealist wie nur Schiller selbst, trachtet dieser die gleiche Wirkung, die Menschen zu bessern und zu bekehren, mit den entgegengesetzten Mitteln herzubringen, indem er die Dinge in abschreckendstem Lichte vorführt, beide in derselben Absicht. die Menschheit über ihren gegenwärtigen, wenig erfreulichen Zustand emporzuheben auf eine höhere Stufe.

Schiller schuf sich für seine Zwecke eine neue Art des Dramas mit einer neuen Technik, eben dieselbe Notwendigkeit empfand auch Ibsen und wie Schillers Weg vom bürgerlichen Trauerspiel in Prosa zur historischen Tragödie in der gehobenen Sprache des Verses führte. sah Ibsen sich ungekehrt gezwungen. von Reim nnd Rhythmus definitiv Abschied zu nehmen und von historischen Stoffen und phantastischen Vorwürfen zu der nüchternsten Sprache des Alltags, zu seinen Leiden und Beschwerden sich hinzuwenden. Schiller erfand das historische Drama so wenig als Ibsen das moderne Schauspiel, beide hatten Vorgänger, von deren Art der Kunstübung sie manches nutzen konnten, aber beide gestalteten das Vorgefundene nach ihren eigenen Bedürfnissen um. Sie wollen nicht, wie der naive Dramatiker, vor allem Begebenheiten darstellen, ihnen sind die den Ereignissen zu Grunde liegenden Ideen die Hauptsache. Warf man schon Schiller manchmal, besonders bei „Maria Stuart“ vor, er gebe blofs einen Schlufsakt statt der ganzen Tragödie, so wendet Ibsen sich noch weit ausgesprochener der analytischen Form des Dramas zu. Er will nie, wie der Naturalismus eine Zeit lang beabsichtigte, états des choses geben, sondern stets états d'âmes, ein Prinzip, zu dem sich die deutschen Naturalisten erst in den letzten Jahren zu bekennen anfangen; Seelenzustände nicht Sachenzustände lautet Ibsens Parole schon seit langer Zeit. Um diese Seelenzustände nun mit entsprechender Breite und Detaillierung vorführen zu können, mufs er der analytischen Form den Vorzug erteilen. Der für ihn mafsgebende Grund ist einzig, dafs die innere Natur seiner Stoffe diese Behandlungsart verlangt und wo dies nicht zutrifft, bedient er sich auch getrost der Form des synthetischen Dramas. Nicht aus theoretischer Vorliebe greift er zur Ausdrucksweise des täglichen Lebens; weil er menschliche Wesen abbilden will, gestattet er ihnen nicht die Sprache der Götter zu reden, so schrieb er einem englischen Kritiker, der gewünscht hatte, der Dramatiker möge dem Verse auch ferner treu bleiben. In der That, wer könnte sich die späteren Dramen Ibsens in Jamben geschrieben denken? Was bei der mit dem Stoff ironisch spielenden „Komödie der Liebe“ noch möglich war, müfste

etwa bei den „Gespenstern“ die erstrebte Wirkung vernichten und wie der Poet in jener alten Abhandlung über die Bedeutung der Heldenlieder die Ansicht ausgesprochen, „der nationale Stoff kann nur durch eine nationale Form vollständig zu seinem Rechte kommen“, so übertrug er dies nun auch auf moderne Stoffe, denen moderne Form gebühre. Ibsens Absicht entsprach es ja keineswegs über dem Stoffe zu schweben, ihn (um ein Wort Schillers aus seiner späteren Entwicklungsphase zu gebrauchen) durch die Form zu vertilgen, er wollte vielmehr alle Mittel der Form einzig dazu verwenden, um den Gehalt seines Werkes eindringlicher zu Gehör zu bringen. Er äufserte sehr treffend den Glauben, die litterarische Form müsse immer in Beziehung zu jenem Grade von Idealität stehen, welcher über die Darstellung ausgebreitet sei. Damit formuliert Ibsen ein höchst wichtiges Kunstprinzip. Wer uns ein schönes Reich der Träume eröffnen will, wohin wir aus Drang und Not des Lebens fliehen mögen, um für kurze Stunden aufzuatmen und die Sorge des Daseins zu vergessen, der soll alles thunlichst vermeiden, was an diese reale Welt, von der wir jetzt nichts hören wollen, mahnen könnte. Wie seine Personen edler und erhabener sind als jene des gewöhnlichen Lebens, so wird auch ihre Sprache eine gehobene, getragene sein müssen; eine bilderreiche poetische Ausdrucksweise wird ihnen am angemessensten sein. Die Handlung pflegt ein solcher Dramatiker in ferne Jahrhunderte oder gar in ein Märchenland zu verlegen und niemand darf ihm daraus einen Vorwurf machen. Wir fordern vom Künstler nur dann Wahrheit, wenn es in seiner Absicht lag uns diese zu bieten, wir lassen uns gerne täuschen, wenn er uns durch eine solche reizende Täuschung der rauhen Wirklichkeit entrücken möchte. Der Idealismus ist an sich eine nicht weniger berechtigte Kunstform als der Naturalismus und man gebe endlich die Einseitigkeit auf, gerade nur die eine Art der Kunstübung als die allein zulässige zu bezeichnen.

Ibsens Absicht war, der Shakespeareschen Definition im „Hamlet“ entsprechend, seiner Generation einen Spiegel vorzuhalten, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen, darum wählte er moderne Stoffe und weil er die Fehler und Gebrechen unverhüllt darthun wollte, weil es ihm darauf ankam den Eindruck vollster Wahrhaftigkeit durch kein Bedenken zu stören, mufste er seinen an den Übeln der Zeit krankenden Personen auch die wirkliche Sprache dieser Zeit als Äufserungsform geben. Ein Drama, das nichts beschönigen will, darf auch die Redeweise der Leute nicht verschönern. Sie müssen handeln und sich gebärden wie wir dies Tag aus, Tag ein gewohnt sind; wir sollen uns selbst auf der Bühne sehen, damit wir lernen uns vor uns selbst zu entsetzen. Die absichtlich oft bis zum Vulgären herabsteigende Art der Sprach-

behandlung wäre also nicht zu bemäkeln; Ibsen wünscht ja nicht durch seine Stücke unseren Sprachschatz zu bereichern, unsere Ausdrucksweise zu verfeinern, er will, dafs uns dabei die Entrüstung über die verrotteten Zustände der modernen Gesellschaft überkomme, die ihn erfüllte, als er dies niederschrieb. Der Gesinnungs-Idealist bedient sich naturalistischer Form, um seine Absichten besser zu erreichen; auch im „Baumeister Solnefs“, den manche dem kaum entstanden auch schon vergehenden Neo-Mysticismus, der sich fälschlich Symbolismus benennt, zurechnen wollten, bleibt die Sprache streng realistisch, selbst in jenen Scenen, wo scheinbar hypnotische Experimente vorliegen, denen jedoch, wie schon bemerkt, keine solche Auslegung Not thut. Ibsen verneint das Bestehende am schärfsten durch naturgetreue Wiedergabe.

Diesem Streben nach dramatischer Wahrheit fällt jedoch leider oft die theatralische Klarheit zum Opfer. Hierin geht Ibsen bereits bis an die äufserste Grenze des Bühnen-Möglichen, jeder Schritt weiter wäre ein solcher aus der Kunst heraus. Es bliebe denn doch ein höchst sonderbarer Triumph des unbedingten Natürlichkeitsprinzips, die Dinge auf dem Theater endlich so naturwahr darzustellen, dafs der Zuschauer nur noch stellenweise mühsam erraten könnte, was eigentlich vorgehe. Die Verständlichkeit mufs sicherlich berücksichtigt werden und die Äufserungsform doch begreiflich sein, obschon die Sprache der Handelnden nicht zu idealisieren ist, darum erweist sich z. B. ein wenig bekannter Dialekt bühnentechnisch unbrauchbar, es geht aber ebenso wenig an Gefühlsäufserungen in Worte und Gesten zu kleiden, die dem Zuschauer und selbst dem Leser rätselhaft erscheinen müssen. Dahin gehört unter anderem die im „Baumeister Solnefs“ wiederholt vorkommende Vorschrift, Hilde spreche „mit einem unbestimmbaren Ausdruck in den Augen“, während es doch gerade die Aufgabe des Dramatikers ist, die inneren Regungen durch äufsere Zeichen zu veranschaulichen, die Rätsel des Lebens erhellend zu verdeutlichen, nicht sie zu verdunkeln. Man mufs eingestehen, dafs Ibsen die selbstgestellte schwere Aufgabe, eine neue Form des Dramas zu schaffen, die den Eindruck untadelhaftester Naturwahrheit machen sollte, nicht völlig zu lösen vermochte. Jeder Satz, den seine Figuren sprechen, ist bedeutungsvoll, enthält irgend einen charakterisierenden Zug, ist also insoweit doch stylisiert, dafs eben nur das Notwendige, nicht das Zufällige, dessen Wegschneidung die dramatische Kunst unerbittlich fordert, gesprochen wird, aber die Art, wie dies Erforderliche zum Ausdruck kommt, verfällt häufig, in dem Bestreben nach gewichtiger Kürze und lebensgetreuer Wiedergabe zugleich, doppeldeutiger Unklarheit. Streng verpönt wird in Ibsens modernen Dramen der Monolog, doch ist es noch sehr fraglich, ob dieser die Natürlichkeit

mehr stört als sein gänzliches Wegfallen die Verständlichkeit schädigt. In gewissen Situationen, deren Erregtheit dies erklärt, sollten kurze Monologe jedenfalls geduldet werden. Ein paar Worte, gleichsam unwillkürlich herausgestofsen, was ja auch im Leben (förmlich zur Erleichterung) oft genug geschieht, können verwickelte Sachlagen mit einem Schlage klarmachen, wie wichtig wäre es z. B. Rebekka, im ersten Akt von „Rosmersholm“, alleingeblieben, auch nur einen leisen Aufschrei innerer Qual zu verstatten. In „Hedda Gabler“, wo übrigens, wie auch im „Baumeister Solnefs“, die Manie manche Aktschlüsse demonstrativ unwirksam zu gestalten, wogegen schon in der „Frau vom Meere“ ein gesunder Rückschlag eintrat, aufgegeben wurde, liefert Ibsen selbst ein treffendes Beispiel hierfür; schon im ersten Akt gewährt er der Heldin mindestens einen stummen Wutausbruch, während Jörgen Tante Julle hinausbegleitet und der dritte Akt schliefst höchst wirkungsvoll mit dem scharf abgehackten Geflüster Heddas beim Verbrennen des Manuskriptes. Sogar die zwei Worte „entsetzlich spannend“, mit denen Hilde den zweiten Akt des „Baumeister Solnefs“ endet, sind zwar gar zu karg bemessen, wie denn hier die Unklarheit geradezu beabsichtigt erscheint, erklären ihr Wesen aber doch besser als ihre Äufserungen im Dialog. Der heutige extreme Naturalismus der Form entstand als begreifliche Reaktion wider akademische Verknöcherung, konventionelle Erstarrung des Stils, nützlich und förderlich wäre er aber am meisten als Vorstufe für das Erblühen einer jungen, lebendigen Kunst.

Ibsen ist der Prophet dieser neuen Zeit, er geht ihr voraus, doch er lebt noch nicht in ihr, wie Moses erblickt er das gelobte Land von seinem hohen Berge aus nur von ferne, weist die darauf hin, die ihm folgten, kann es aber selbst nicht betreten. Als vorherrschend negierender Geist, sind auch seine Verdienste grofsenteils negativer Natur. Sein Ruhm besteht darin niedergerissen zu haben, für den dringlichen Aufbau steuert er eher flüchtige Skizzen als wohlausgearbeitete Baupläne bei. Er wollte zum Sturm gegen die übliche Moral und Lebensauffassung ermuntern, das erreichte er und damit that er als Dichter genug; in den allgemeinsten Umrissen enthalten besonders „Rosmersholm“ und die „Frau vom Meere“ ja auch die Grundzüge neuer Sittlichkeit, und indirekt feiern selbst „Hedda Gabler“ und „Baumeister Solnefs“ den Mutualismus als wahres Moralprinzip, wie ihn die Besten aller Zeiten, oft freilich zu absolutem Altruismus überspannt, lehrten. Und doch ist er der Baumeister, der nicht so hoch steigen kann, als er selbst gebaut. Die Unklarheit so vieler Dramen Ibsens hat vielleicht ihren letzten Grund nicht in technischen Mängeln, sondern in der eigenen Verworrenheit, dem zwiespältigen Schwanken des Meisters selbst, dem es nicht gelang, die

in ihm wühlenden Gegensätze zu widerspruchsloser Harmonie zu vereinigen. Die Mifsverständnisse spielen eine grofse, noch viel zu wenig gewürdigte Rolle in Ibsens Technik, gelegentlich scheint es jedoch, als hätte er sich selbst mifsverstanden.

Sind in „Frau Inger“, dem „Fest auf Solhaug“, der „Nordischen Heerfahrt“ die wiederholten Irrungen eher nicht allzu glücklich gewählte Notbehelfe, so erhält diese Technik der Mifsverständnisse in der „Komödie der Liebe“ weit tiefere Bedeutung. Zunächst freilich erregt es blofs Heiterkeit, wenn Falk und Strohmann so grundverschiedene „Opfer“ begehren, doch lenkt dies schon unser Augenmerk darauf, wie oft man gedankenlos mit gewissen Worten noch immer bestimmte, längst nicht mehr zu ihnen passende Vorstellungen verknüpft. Nicht eigensinnig auf Worten beharren gilt es, sondern ihren Sinn prüfen, um dann erst zu entscheiden, ob sie heilig zu halten oder zu verwerfen seien, statt kritiklos vor ihrem blofsen Klang zu verstummen. Tragische Mifsverständnisse folgen, wurzelhaft ernst und tief; so verbindet Herzog Skule mit dem Wort „König“ den herkömmlichen, veralteten Begriff, indes Håkon die wahre Bedeutung des Königseins erfafst. In den „Kronprätendenten“ begegnet uns also bereits das ständige Leitmotiv der Zeit- und Streitdramen: der Unterschied von Schein und Sein. Bei Brand betrifft dies Mifsverhältnis die letzten Lebenstiefen, die Grundlagen, auf denen ein Charakter sich aufbaut; die erbarmungslose Härte, mit der er die an sich zu billigende Losung „Alles oder nichts“ anwendet, ist sein durch Abstammung und Erziehung, ja durch die Naturumgebung ihm aufgedrängter Lebensirrtum. In gleichfalls tragischem Mifsverständnis verwechselt Peer Gynt den rechten Feldruf im Lebenskampf „Sei dir selber treu“ mit dem Schlachtgeschrei der Trolle „Sei dir selbst genug.“ Der „Bund der Jugend“ verwendet die zahllosen Irrungen zuvörderst in der ziemlich grobkörnigen Manier der Verwechslungsposse, doch der Zwiespalt zwischen Stensgårds Meinung von sich und seinem thatsächlichen Charakter birgt ein ernstes Mifsverständnis, in dem tragische Keime ruhen, wie sie „Kaiser und Galiläer“ zur Reife brachte. Julian geht unter an dem Mifsverhältnis dessen, was er durchsetzen wollte und was die Folge seines Thuns wird; seine Art des Kampfes war ein fürchterliches Mifsverständnis jenes zukünftigen dritten Reiches.

Die modernen Gesellschaftsdramen enthüllen alle das ungeheuere Mifsverhältnis zwischen der Geltung eines Menschen oder einer Sache und ihrem wirklichen Wert. Konsul Bernick, dessen Egoismus in manchen Zügen bei Halvard Solnefs wiederkehrt, verdankt sein Ansehen als „Stütze der Gesellschaft“ grober Irreführung, Noras langjähriges Zusammenleben mit Helmer beruhte auf ihrer unrichtigen Hochschätzung seines Charakters und auf seiner verkehrten Anschauung

über Zweck und Bedeutung der Ehe. Mifsverstandenes Pflichtgefühl verschuldet alles Unheil in den „Gespenstern“, die Befolgung konventionell eingeprägter Lehren, durch welche Helene und Manders ihre wahren Pflichten gegen sich und andere verkannten und mit Füfsen traten, rächt sich. Der „Volksfeind“ zeigt vollends, wie die Grundsätze unseres öffentlichen wie des privaten Lebens blofs Mifsverständnisse, verrenkte durch diese Verzerrung unwahr gewordene Wahrheiten sind. In der „Wildente“ führt die tragikomische Verkennung von Hjalmars Charakter durch Gregers, dessen individuell begründeter Hyper-Idealismus, zu tragischem Ausgang. Mehr noch als auf dem Irrtum Rebekkas über Rosmers Charakter, aller über den ihren, beruht „Rosmersholm“ auf der schlimmeren Täuschung über das, was die neu anbrechende Zeit bringen soll, wodurch mifsverständliches, schrankenloses, selbstsüchtiges Freiheitsstreben bei den „Freigewordenen“ erzeugt wurde. Die „Frau vom Meere“ wimmelt von Mifsverständnissen im grob Thatsächlichen, wie im kompliziert Psychischen. Arnholm fafste Wangels Brief ebenso falsch auf als dann Bolette sein Anerbieten, durch Lyngstrands auf Hildens zweideutigen Ausspruch, man feiere Mamas Geburtstag, basierten Irrtum, erfährt Ellida diesen Vorgang. Der Bildhauer verkennt Bolettens Teilnahme, die nur dem sich gesund wähnenden Todkranken gilt. Weil Wangel sich über seine Gattin täuschte, rief er Arnholm herbei, Ellida mifsverstand endlich das Freiheitsstreben in ihr, es bald als Sehnsucht nach dem Meer, bald als Verlangen nach dem fremden Manne deutend. Hedda Gablers Heirat entsprang dem vom Dichter am grimmigsten befehdeten Grundirrtum als sei die Konvention das Wichtigste, das wirkliche Empfinden dagegen als bedeutungslos nicht weiter zu berücksichtigen. Baumeister Solnefs und Hilde unterliegen (wie zum Teil auch Eilert Lövborg) dem Irrwahn der Freien, die sich selbst treu zu sein glauben, wenn sie sich selbst genug lediglich das eigene Glück rücksichtslos zu erhaschen trachten.

Der klaffende Widerspruch zwischen Schein und Sein, welchen die moderne Gesellschaft mit so gutem Grund ängstlich zu verbergen trachtet, der vollendete Gegensatz zwischen Lehre und Übung mufste, so schroff und herausfordernd vor Augen gestellt, wie dies bei Ibsen geschah, auf die Angehörigen der herrschenden Gesellschaftsklassen einen peinlichen, ja marternd widerwärtigen Eindruck machen. Der Dichter wollte das. Um die Hohlheit und Nichtigkeit der geltenden Sitte, ihre feindselige Haltung wahrer Sittlichkeit gegenüber nachzuweisen, schreckte er nicht davor zurück, die durch sie hervorgerufenen Übelstände bis in ihre äufsersten Konsequenzen zu verfolgen und mit rauher Hand blofszulegen. Dies trägt sehr dazu bei, den hohen Grad von Unheimlichkeit zu erklären, den solche vor keiner Schranke Scheu

hegende Kritik bei schwächeren Geistern hervorbringen mufs und der nicht allein mit Ibsens weltfremd in sich zurückgezogener Natur begründet werden darf, obzwar auch dieses Einsiedlerleben zweifellos tiefe Spuren in seinen Werken zurückliefs. In geistiger Einsamkeit hatte er ja schon seine Jugend verbracht und jene Jahre in Bergen und Christiania, wo er lebhafter am Verkehr der Menschen teilnahm, waren für sein Schaffen nicht die ergiebigsten. Die Natur hatte Ibsen zum einsam meditierenden Philosophen wie etwa Spinoza bestimmt, er gelangte auf anderem Wege dazu, mächtigen Einflufs auf die Geister zu gewinnen, aber stets merkt man es seinen Schöpfungen an, dafs der eigentliche Poet in ihm schwächer ist als der tiefsinnig-grüblerische Denker. In gewissem Sinne möchte auch von dem Norweger gelten, was Wilhelm von Humboldt an Fr. H. Jacobi über Schiller schrieb: „In ihm strebt der Geist eigentlich das philosophische und poetische Genie in einander zu verschmelzen und dadurch ist er Schöpfer einer Poesie, von der noch bis jetzt kein Beispiel vorhanden war.“ Nur gelang diese Ineinsbildung hier nicht so glücklich als bei Schiller und der Denker in Ibsen überwuchert den Dichter; es leidet eben jeder an den Fehlern seiner Vorzüge und die Weite des Gesichtskreises, der tiefspähende Blick, die Umfassung aller Menschheitsfragen, die Ibsen auszeichnen, mufsten durch eine verhältnismäfsig schwächere rein poetische Empfindungsgabe aufgewogen werden. So schuf auch er sich wie Richard Wagner und wie Friedrich Nietzsche jene Kunstform, welche seiner Veranlagung entsprach.

Es wird jedenfalls höchst merkwürdig bleiben, dafs unter jenen drei Männern, welche in den letzten zwanzig Jahren die tiefgehendsten Wirkungen auf das europäische Geistesleben ausübten, neben einem Musiker von poetischer und philosophischer Begabung ein man möchte sagen mifsverständlich als Philosoph betrachteter Dichter (Nietzsche) und ein irrtümlich als Poet aufgefafster Philosoph (Ibsen) sich befand. Richtiger ausgedrückt würde dies beweisen, dafs ein von poetischer Glut erfüllter Denker und ein von philosophischer Kühle durchschauerter Dichter durch die eigenartige Vereinigung sonst getrennter Begabungen zu dem mächtigen Einflufs sich emporschwangen, den sie gegenwärtig geniefsen. So originelle Charakterköpfe wie Nietzsche und Ibsen, in denen (wie bei Richard Wagner) das Gegensätzliche neue, vorher unbekannte Verbindungen schliefst, sind dadurch auserkoren, hochragenden Warttürmen gleich sich über die Niederungen der Menschheit zu erheben, neue Bahnen in ihrer Weise zu eröffnen, aber sie vermögen keine Schulen zu bilden, weil sie einzigartig sind. Auf die Einsamkeit angewiesen, individuell durch und durch, können sie gar nicht anders als im Individualismus, in schroffster Ausprägung des eigenen Ich das Heil erblicken. Sie erfüllen ihre Pflichten gegen

die Menschheit am besten, wenn sie diese Pflichten vernachlässigend nur an dem Ausbau ihrer Persönlichkeit arbeiten, denn durch ihr Schaffen allein, gleichgültig welche Richtung es einschlägt, werfen sie Gärungsfermente in die sonst leicht stockende geistige Bewegung, die, aufgenommen und verarbeitet, neues Leben zeugen und schliefslich, sei es selbst wider die Absicht ihrer Urheber, den Entwicklungsgang der Menschheit beschleunigend, die Ziele echten Menschentums fördern. Die starke Energie des Wollens an sich ist etwas wertvolles der gewöhnlichen, halbschlächtigen Mattherzigkeit gegenüber; es ist leichter einmal geweckte Thatkraft in die rechte Bahn zu lenken, als schlaffer, mit dem Strome treibender Trägheit trotzigen Willensentschlufs einzuflöfsen. Die Welt bedarf des bewufst eingreifenden Wollens der Menschen, um rascher die notwendigen Entwicklungsstufen zu erklimmen. Die beiden grofsen Individualisten Ibsen und Nietzsche, welche den Einzelnen zur Empörung wider die Gesammtheit aufrufen, werden schliefslich jenem Endzweck dienen, wie ihn einer der edelsten und tüchtigsten englischen Sozialreformer, der früh verstorbene Arnold Toynbee, in einem Schlagsatz von höchster ethischer Bedeutung zusammenfafste: „Das Individuum überhaupt wird um deswillen von der Herrschaft der Gemeinschaft befreit, dafs es in bewufster Weise sich hingeben kann zu einer innerlicheren Einheit mit der Gemeinschaft.“

Ibsen und Nietzsche traten in einer verflachenden Zeit auf und predigten das Evangelium der freien Einzelpersönlichkeit, damit schufen sie ein sehr notwendiges Gegengewicht gegen die vom Militärstaat wie von der üblichen Sozialdemokratie in gleicher Weise und mit gleicher Berechtigung angestrebte Vernichtung des Individuums zum Vorteil der Gesammtheit, gegen eine schablonenhafte Zustutzung zu Normalmenschen, die letzten Endes auch zum Nachteil der Gesammtheit ausschlagen müfste. Der zahm gewordene Liberalismus war gegen diese bedenkliche Wendung der Dinge ohnmächtig, in ihm lag nichts Begeisterndes mehr, der wilde Radikalismus der Aristokraten Ibsen und Nietzsche mufste erscheinen, mit all seinen Übertreibungen, um die Blinden sehend, die Tauben hörend zu machen, die Gefahr zu offenbaren. Mag dabei auch mancher Unselbständige dem neuen, lockenden Ruf unbedacht folgend aus der Charybdis undenkbarer völliger, mechanischer Gleichmacherei in die Scylla frevelhaft rücksichtslosen, unbedingten Eigenstrebens geraten, die Position mufste ihre vollständige Negation finden, damit die Zukunft uns die höhere Synthesis aus diesen Extremen bescheren kann.

In dem Hauptpunkt, der Betonung des Einzelwillens, einig, schlagen jedoch Nietzsche und Ibsen weiterhin getrennte Pfade ein, Nietzsche verrannte sich mit Behagen in die äufsersten Konsequenzen des in solcher Unbedingtheit irreleitenden Prinzips, Ibsen suchte nach

einem Ausweg aus dem Labyrinth. Die Wesensverschiedenheit der beiden Männer bei aller scheinbaren Gleichheit dokumentiert sich am schärfsten in dem, was sie am höchsten feiern, dies aber ist für Ibsen die Macht des Willens, für Nietzsche der Wille zur Macht. Dürfte Nietzsche sich immer mehr als „ein Teil von jener Kraft“ erweisen, die Böses wollend wider ihre Absicht das Gute schafft, so trachtet Ibsen selber danach, zur Verwirklichung des Erstrebenswerten beizutragen. In seinem eigenen Leben sind jene drei Perioden, welche die Menschheit durchwandern mufs, wie in einem Mikrokosmos unterscheidbar: Unterwerfung unter die Autorität (in den Fünfziger Jahren seiner norwegischen Phase), Losreifsung von der Autorität (die Dramen von „Brand“ bis zum „Volksfeind“), endlich freiwilliger Entschlufs, sich einem neuen Ideal dienstlich zu eigen zu geben („Rosmersholm“ und die folgenden Schauspiele). Natürlich sind diese drei geistigen Zonen nicht durch Schlagbäume an einem sicher fixierten Punkt genau abgegrenzt, gleich die ersten poetischen Ergüsse des jungen Ibsen („Catilina“) waren Zornrufe, und sofort nach den norwegisch-romantischen Dramen mahnen die „Komödie der Liebe“, zum Teil auch die „Kronprätendenten“ schon an neue Entwicklungen, im „Brand“ wieder sind bereits manche Hauptgedanken der dritten Periode keimartig enthalten und in „Hedda Gabler“ wie im „Baumeister Solnefs“ erwacht eine sehnsüchtige Rückneigung nach den Zielen der zweiten Epoche, ja nach völliger Sprengung aller Moralfesseln. Im Grofsen und Ganzen aber darf man sagen: an der Herbeiführung neuer Zeiten, wo der Einzelne, als freie Persönlichkeit anerkannt, um so williger und wirksamer seine Kraft in den Dienst der gemeinsamen Menschheitsziele stellt, arbeitet Nietzsche mit als einer der „Ecksteine unter dem Zorne der Notwendigkeit“, Ibsen trägt in seinen reifsten Jahren dazu bei mit hohen, hellen Königsgedanken gleich Håkon Håkonson. Darum wird das kommende dritte Reich den einen beklagen, den anderen dankbar seinen Vorausverkündern zuzählen.

Niemand kann über seinen Schatten springen; gewisser mit uns verwachsener Charakterzüge können wir uns nicht völlig entäufsern, alles, was gelingen mag, ist, sie durch festen Willen zurückzudrängen, so dafs sie nur in unbewachten Momenten wieder auftauchen. Henrik Ibsen fühlte stets den Trieb nach unbeschränkter umfassendster Unabhängigkeit in sich, mit leidenschaftlicher Heftigkeit vertrat er lange die Anschauung, volle Ungebundenheit, gänzliche Loslösung des Individuums von jeder hemmenden Fessel sei das einzig erstrebenswerte Ziel. Dieses Ideal der absoluten Freiheit war ein Erbstück von 1789 und 1848, heute ist es von den vorwärts strebenden Geistern als ein ebenso lockender als gefährlicher Irrtum erkannt, der mit innerer Notwendigkeit zu jenen Schlufsfolgerungen drängt, welche Max Stirner und

Friedrich Nietzsche hieraus zogen. Die unnatürliche Gebundenheit der Menschen im vorigen Jahrhundert liefs sie die Ketten brechend ins tollste Extrem flüchten, wie man stets dazu neigt, um ein Übel recht mit der Wurzel auszurotten, das gerade Gegenteil des bisherigen Zustandes zu wünschen, was, lange als Ideal gepriesen, sich dann, endlich erreicht, nicht minder drückend erweist. In Ibsens Auftreten als Vorkämpfer der Frauenbewegung wird eine spätere Zeit vielleicht sein Hauptverdienst und seine unvergängliche Bedeutung erblicken, hier war er der unleugbar Bahnbrechende, sein „Puppenheim“ ist das dramatische Evangelium in diesem Streit und eben hier liefs er seine Nora mit einseitigster Betonung des Rechtes auf Persönlichkeit, unbeirrt von jeder anderen Pflichtidee vorgehen. Ebenso scheut Frau Alving vor keiner Konsequenz ihrer freigewordenen Anschauung zurück, dann aber wird in „Rosmersholm“ erschreckend klar gezeigt, wohin solche unbedingte Selbstbehauptung führt. Im schonungslosen Kampf wider die Lüge in allen ihren Formen, gelangte der Dichter zuerst dazu, auch für die Jahrtausende hindurch am ärgsten unterdrückte und vernachlässigte Hälfte des Menschengeschlechtes Freiheit und Gleichheit zu fordern, sodann aber lernte er ebenso die Lüge der Aufklärung zu durchschauen, zu begreifen, wie wertlos, ja schädlich für die Menschheitsentwicklung selbstisch verwendetes Wissen sei, das sich keinem ethischen Glauben paart. Lange genug blofs bestrebt die Schranken niederzureifsen, welche das Individuum hindern, ganz es selbst zu sein, weil er die Erfüllung der Pflichten gegen sich selbst als Wichtigstes ansah, bekennt Ibsen in „Rosmersholm“ und in der „Frau vom Meere“ laut und entschieden, es gebe noch ein Höheres als diese Befreiung der Einzelpersönlichkeit: die freiwillige Hingabe des Individuums an ein Wesen oder eine Idee, wodurch der Einzelne die Form zerbrechend, in welche die Selbstsucht ihn bannte, sich dem Dienst eines aufser ihm Befindlichen ergiebt „in Freiwilligkeit und unter eigener Verantwortung.“ Diese Lösung stimmt auch in der Frauenfrage ganz mit Toynbees Ansicht überein, das Weib werde deshalb von der Obherrschaft des Mannes befreit, damit beide sich wieder zu einer höheren Gemeinschaft ihres Lebens und ihrer Bestrebungen vereinigen. Das Freiwerden des Individuums ist also (allgemeiner gefafst) nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck freiwilliger Einordnung und Unterordnung des Einzelnen in ein gröfseres Ganzes. Schon in seiner allerradikalsten Zeit, wo er anarchistischen Ideen zustrebend den Staat als Fluch des Individuums bezeichnete, klingt eine Vorahnung neuer geläuterter Gemeinschaftsbegriffe aus Ibsens Brief vom 17. Februar 1871 an Georg Brandes: „Man stelle Freiwilligkeit und geistige Verwandtschaft als das einzig Entscheidende für eine Vereinigung auf, das ist der Beginn zu einer Freiheit, die etwas taugt.“

„Immer strebe zum Ganzen und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schliefs' an ein Ganzes dich an,"

riet Schiller bereits. Seither drang die Anschauung immer sieghafter durch, der Einzelne sei niemals ein in sich abgeschlossenes Ganzes, körperlich und geistig trage er die Spuren seiner Abstammung an sich, selbst der Gröfste sei das Produkt jahrhundertelanger Kulturarbeit vieler Generationen, niemand lediglich seiner Thaten Sohn noch Herr. Diese „abgrundtiefen Rätselfragen" wie sich die Selbstherrlichkeit des Einzelnen mit solchen unabhängig von ihm, oft unwiderstehlich wirkenden Einflüssen vereinen lasse, beschäftigen den Poeten schon im „Brand". Im „Volksfeind" lehnt er sich auf gegen die konventionellen Lügen, als „seien das Bauernhuhn und der Strafsenköter just die wahren Prachtexemplare der Menagerie" und als ob „die Kultur demoralisiere", hier wird der Mensch ausdrücklich als notwendiges Schlufsglied in der Reihe seiner Vorfahren erfafst, nicht er selbst zu bleiben, sondern über sich selbst hinauszugelangen, mufs nun sein Ziel werden, sein Scherflein beizutragen zu der fortschreitenden Veredlung des Menschengeschlechtes. Geistige Vornehmheit soll bestehen, aber nicht als sich erhaben dünkende Ausnahme, die vergifst, was sie alles den Lebensbedingungen verdanke, die sich für den oder jenen eben so aufserordentlich günstig gestalteten, sondern als immer allgemeiner werdende Gesinnung freudiger Adelsmenschen. Darum nimmt Dr. Stockmann in scheinbarem Widerspruch mit seiner Rede ein Dutzend recht zerlumpter Strafsenjungen in seine Schule, er weifs, dafs „zuweilen ganz eigenartige Köpfe darunter" sind, denen nur die günstige Lebenslage mangelt, aus welchen sich aber „freie, vornehme Männer" bilden lassen, die einst „alle Wölfe nach dem fernen Westen" jagen.

Die geduldige, nie erlahmende, durch augenblickliche Umwälzungen nicht zu ersetzende Kulturarbeit der Jahrhunderte allein vermag aus dem Pöbel in Lumpen wie aus jenem in Seidenhüten echte Menschen zu bilden. Es ist nichts Hoffnungsloses die Menschen zu adeln, nur darf die übereilte Gier nicht Früchte geniefsen wollen, kaum dafs der Samen ausgestreut wurde. Der Pessimismus kann blofs denjenigen erfassen, welcher mit so vielen den Grundirrtum teilt, das Menschengeschlecht für ein alterndes, die Welt als unabänderlich zu betrachten; wer sich klar macht, wie wenig die paar Jahrtausende geschichtlicher Entwicklung im Vergleich zu der unendlichen, vor uns sich ausbreitenden Zukunft bedeuten, der wird einstimmen in die Erkenntnis, welche der stete Flufs aller Dinge uns aufdrängt: die Welt ist eigentlich noch gar nicht, sie will erst werden. Und mitten in solchem Weltwerden stehend ist es unsere Pflicht, mitschaffend diese entstehende Welt so zu gestalten, dafs dies zum Wohle aller, nicht blofs einiger ausschlage, den

Menschen insgesammt die Möglichkeit zu bieten, sich umzuschaffen zu Adelsmenschen.

Ähnliche Gedanken sind unausgesprochen auch in Ibsen lebendig wie in so vielen geistig Regsamen, aber dennoch zieht ihn die alte, nie rostende Jugendliebe heimlich hinüber zu den trotzig-eigenwilligen Ich-Menschen, diese schildert er oft mit gröfserer Sympathie als die edle Fähigkeit aufopferungsvoller Entsagung, so schon Hjördis in der „Nordischen Heerfahrt“, so empfindet er heute noch, vielleicht sich selbst unbewufst, lebhafter mit Hedda Gabler als mit Thea Elvsted und Julle Tesman, ja im „Baumeister Solnefs“ tritt derartige geheime Vorliebe nur zu erkennbar hervor. Es kann niemand über seinen Schatten springen. Aus demselben Grunde denken wir, so inkonsequent dies auch ist, nach Emersons trefflicher Bemerkung, „immer bei solchen Handlungen auf die Sympathie der Menschen rechnen zu können, deren Vortrefflichkeit eben darin besteht, dafs sie der Sympathie weit voraus sind und an eine zögernde Gerechtigkeit appellieren.“ Solche späte Gerechtigkeit wird endlich auch dem lange verkannten Dichter der „Gespenster“, sie ihm in jener Weise zu zollen, welche darob die vorschreitenden Ansprüche der Gegenwart nicht hintansetzt, war der Zweck dieser Vorlesungen. Die Krankheitsgeschichte der letzten Jahrzehnte wollten wir in Ibsens Dramen studieren, um uns an ihm über die eigenen Aufgaben zu orientieren.

Alte und neue Weltanschauung, Glaube und Wissen, liegen miteinander in Streit, Autorität und Gesetzlosigkeit; beide lernten wir kennen, würdigen und schliefslich verwerfen. „Rosmersholm“, das typische Drama der Zeit, wies über beide hinaus auf ein Werdendes; was unsicher tastend ausgesprochen war in der Idee vom „dritten Reich“, wurde hier zur Lehre von den „freudigen Adelsmenschen“ verklärt und für diese arbeitet der greise Baumeister an den „Heimstätten mit dem Turm darauf.“ Aus der Gebundenheit wird die Menschheit erlöst durch die Freiheit, damit sie endlich lerne, freiwillig nicht ausschliefslich egoistischen Triebfedern zu gehorchen, sondern alle Kräfte vereint anzuspannen zum Wohle der eigenen Generation wie der künftigen Geschlechter. Diese Anschauung mufs in weiterer Fortentwicklung zu einem geläuterten Sozialismus führen, der weder alle für gleichwertig, noch einzelne von Geburt an für mehrwertig hält, sondern jeden schätzt nach dem Mafse wie er die gemeinsame Aufgabe der Emporbildung der Menschheit zu immer reicherer, höherer Lebensgestaltung zu fördern vermag, der, ohne den berechtigten Lebensgenufs zu verdammen, in der treuen Pflichterfüllung den wahren Adel und die wichtigste Aufgabe der Gesellschaftsorganisation darin erblickt, jedem nach seinen Fähigkeiten den Platz anzuweisen, wo er der Menschheit, den Seienden und den Kommenden, die wertvollsten Dienste

leisten kann. Ausbildung der Einzelindividualität wird deshalb nicht verworfen, vielmehr geboten, denn nur die voll entwickelte Persönlichkeit vermag andere wahrhaft zu fördern. Nicht blofs Geist und Sinne sind, gleicher Berücksichtigung wert, harmonisch auszugestalten, ein letztes bleibt noch als oberstes: die so in sich vollendete, freie Persönlichkeit soll sich dieser errungenen Freiheit aus freien Stücken wieder begeben, soweit das wichtigere Interesse der Gesammtheit dies erfordert. Aus Knechtschaft durch Freiheit zur Freiwilligkeit: diese neue, sozial-ethische Formel wäre die Losung solcher Erziehung des Menschengeschlechtes.

Rang sich Ibsen zwar nicht mit voller Klarheit zu diesen Postulaten nahender Tage durch, so pocht ihr Herzschlag doch schon vernehmlich in seinen Werken; sie widerstreiten allen seinen Lieblingsmeinungen und doch sprechen seine Dramen dafür. Er schritt jedenfalls noch hinaus über die Ideale von 1848, deren Vertreter er in demselben Sinne genannt werden darf als Schiller jener von 1789, und wies prophetisch ahnend bereits den Weg des 20. Jahrhunderts, den wir zu wallen berufen sind. Seine Gröfse lag im unerbittlichen Zweifel, er ist der Skeptiker unter den Dichtern. Er hat zerstört, wir sollen aufbauen. An die Arbeit!



Druck von C. H. Schulze & Co, in Gräfenhainichen.